

Zur Absurdität und Relativität im Werk
Reinhard Lettaus

von

Katharina Nahlbom

„Das ist also das einzige, was bei allen unseren Überlegungen herauskommt: Daß wir irgendwann irgendwohin laufen.“

Zur Absurdität und Relativität im Werk
Reinhard Lettaus

von

Katharina Nahlbom



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Avhandling för filosofie doktorexamen i tyska med litteraturvetenskaplig inriktning,
Göteborgs universitet 2010-01-16.

Disputationsupplaga

© Katharina Nahlbom, 2010

Titelzitat aus Reinhard Lettau: *Frühstücksgespräche in Miami*. München, Wien, 1977.

Vorwort und Dank

An dieser Stelle möchte ich all denjenigen danken, die zu meiner Arbeit beigetragen haben:

Meinem Betreuer Prof. Edgar Platen sowohl für seine Hilfbereitschaft und sachkundigen Ratschläge als auch für seine Ermunterung zur Teilnahme am Promotionskolleg *Ost-West*, das für mich in vielerlei Hinsicht bereichend war.

Meinem Zweitbetreuer Dr. Frank Thomas Grub, der durch seine positive Einstellung mich immer ermuntert und meine Arbeit sorgfältig gelesen hat.

Ricarda Brücke für ihr gründliches Korrekturlesen in der Endphase meiner Arbeit.

Dozent Dr. Martin Todtenhaupt für sein großes Engagement und seine wertvollen Verbesserungsvorschläge in der Endphase meiner Arbeit.

Tijana Stajic, die mir kurzfristig mit dem Korrekturlesen meines Abstracts behilflich war.

Allen anderen Kollegen und Kolleginnen an *Institutionen för tyska och nederländska / Språk och Litteraturer* danke ich für anregende Seminare, unterhaltende Gespräche und ein nettes Beisammensein.

Unter allen netten Doktoranden und Doktorandinnen, die meine Arbeit in vielerlei Hinsicht erleichtert haben, will ich vor allem meine Zimmerkameradin Helena Nilsson erwähnen, die mit Freundlichkeit, Ruhe und Geduld mir unter anderem mit allerlei Computerproblemen geholfen hat.

Ich danke auch allen Kollegen und Kolleginnen am Promotionskolleg *Ost-West* für drei anregende Monate an der Ruhr-Universität in Bochum.

Ein ganz besonderer Dank geht an Prof. Sven-Gunnar Andersson, der durch seinen inspirierenden Unterricht mein Interesse für germanistische Forschung im Grundstudium weckte und der es vor allem war, der mich zu weiterem Studium ermunterte.

Ohne die finanzielle Unterstützung von verschiedenen Stiftungen wäre meine Arbeit nicht zustande gekommen. Dabei bin ich insbesondere *Knut och Alice Wallenbergs Stiftelse* für ein zweijähriges Promotionsstipendium und *Kungliga*

och Hvitfeldska stiftelsen für ein zweimonatliches Stipendium in der Endphase meiner Arbeit dankbar.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 9
2. <i>Schwierigkeiten beim Häuserbauen</i>	S. 15
2.1. Die erzählte Welt: Veränderlichkeit, Offenheit und Ziellosigkeit	S. 18
2.1.1. Labyrinthische Kreisläufe, Wechsel und Unüberschaubarkeit	S. 18
2.1.1.1. <i>Der Irrgarten</i>	S. 18
2.1.1.2. <i>Die Größe des Reiches</i>	S. 23
2.1.2. Der Genuss des Spieles: Endloses Reisen und Perspektivität	S. 25
2.1.2.1. <i>Ein neues Kursbuch</i>	S. 25
2.1.2.2. <i>Spielzeug</i>	S. 29
2.1.2.3. <i>Bestrafung eines Gastes</i>	S. 32
2.1.2.4. <i>Die Ausfahrt</i>	S. 34
2.1.3. Zusammenfassung des Kapitels 2.1.	S. 38
2.2. Die Suche nach Sinn und Ordnung	S. 40
2.2.1. Künstlerische Kontrolle und Wirklichkeitsflucht	S. 40
2.2.1.1. <i>Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche</i>	S. 40
2.2.1.2. <i>Kampfpause</i>	S. 44
2.2.2. Weltflucht und Identitätssuche	S. 50
2.2.2.1. <i>Schwierigkeiten beim Häuserbauen</i>	S. 50
2.2.2.2. <i>Wettlauf</i>	S. 55
2.2.3. Die Suche nach einem Original	S. 60
2.2.3.1. <i>Das Neue ist unbekannt</i>	S. 60
2.2.3.2. <i>Überführung des Königs</i>	S. 67
2.3. Zusammenfassung	S. 71
3. <i>Auftritt Manigs</i>	S. 76
3.1. Die erzählte Welt	S. 78
3.1.1. Offenheit und Partikularität	S. 78
3.1.2. Der Mangel an Innerem: Veränderlichkeit, Unerklärlichkeit und Stereotypie	S. 82
3.2. Das Verhalten der Figuren gegenüber der Welt	S. 86
3.2.1. Die Suche nach einem inneren Sinn	S. 86
3.2.2. Die Versuche, eine äußere Ordnung zu etablieren	S. 89
3.3. Zentralisierung und Dezentralisierung. Die ritualisierte Kontrolle und ihre Auflösung	S. 94
3.4. Zusammenfassung	S. 99
4. <i>Feinde</i>	S. 102
4.1. <i>In der Umgebung</i>	S. 104
4.1.1. Die erzählte Welt. Veränderlichkeit und Relativität	S. 104
4.1.2. Das Verhalten der Figuren gegenüber der Welt	S. 107
4.1.2.1. Die Suche des Ich-Erzählers nach Nähe	S. 107
4.1.2.2. Das Streben des Hausherrn nach Macht, Kontrolle und Identität	S. 108
4.1.3. Die existentiellen und erzählerischen Probleme des Textes und ihre möglichen Lösungen	S. 111
4.1.3.1. Die Probleme der Isolation im Haus und die Versuche, sie zu lösen	S. 111
4.1.3.2. Lösung der Erzählkrise?	S. 114
4.2. <i>Der Feind und Paralipomena zum Feind</i>	S. 115

4.2.1. Der sinnlose Krieg	S. 115
4.2.2. Die Armee und der Feind als Dichotomien	S. 116
4.2.3. Die Universalität des Feindes	S. 119
4.2.4. Die Versuche, eine stabile Welt aufrechtzuerhalten	S. 120
4.2.5. Spezifische und generelle Züge der Thematik	S. 125
4.3. Zusammenfassung	S. 127
<i>5. Frühstücksgespräche in Miami</i>	S. 132
5.1. Die Sinnlosigkeit der Welt und der Politik der Diktatoren	S. 134
5.2. Die Legitimierung der Macht	S. 137
5.3. Instabile Macht und Weltflucht	S. 139
5.4. Politische Tendenz und Universalität des Stücks	S. 142
5.5. Zusammenfassung	S. 144
<i>6. Zur Frage der Himmelsrichtungen</i>	S. 147
6.1. Die Suche nach dem Zentrum der Welt	S. 149
6.2. Die Eigenschaften Thüringens als Zentrum der Welt	S. 151
6.3. Die Welt außerhalb von Thüringen	S. 155
6.4. Die Problematik und Paradoxie des Zentrums	S. 161
6.5. Perspektivität und Intentionalität	S. 163
6.6. Zusammenfassung	S. 166
<i>7. Flucht vor Gästen</i>	S. 170
7.1. Die instabile Welt	S. 172
7.2. Das Verhalten des Erzählers gegenüber der Welt	S. 176
7.3. Zusammenfassung	S. 182
8. Schlussbemerkungen und Ausblicke	S. 185
Verwendete Literatur	S. 193

1. Einleitung

In den 1960er und 70er Jahren erhielt Reinhard Lettau (1929-1996) viel Aufmerksamkeit als Autor, sowohl in Deutschland als auch im Ausland. Seine Bücher wurden in mehrere Sprachen übersetzt.¹ Er war Mitglied der Gruppe 47, an deren Tagungen er mit Lesungen teilnahm und über deren Treffen er auch ein Buch publizierte.² Ende der 60er Jahre wurde Lettau politisch aktiv. Er nahm an der Antivietnambewegung teil und engagierte sich in der literarischen Debatte der Zeit über den so genannten ‚Tod der Literatur‘. Dabei verhielt er sich kritisch sowohl gegenüber ausgeprägt propagandistischer politischer Literatur als auch gegenüber der so genannten ‚Neue[n] Subjektivität‘, deren Vertreter sich seiner Meinung nach allzu sehr von der Gesellschaft abwandten und sich subjektiven Problemen widmeten.³

In der bisherigen Forschung zu Lettaus Werk wird dessen Auseinandersetzung mit zentralen Fragen der abendländischen Ideentradiation und Literaturgeschichte hervorgehoben. In seiner Analyse von *Zur Frage der Himmelsrichtungen* hebt Edgar Platen den darin thematisierten Verlust etablierter Standpunkte hervor, mit denen sich die Wissenschaft von der Neuzeit bis zur Gegenwart beschäftigt hat.⁴ Tobias Graf liest den kurzen Text *In der Umgebung* als eine Auseinandersetzung mit der Krise der ‚Moderne‘, und Gerhard Richter findet im letzten Buch Lettaus, *Flucht vor Gästen*, die in der globalisierten Welt aktualisierte ethisch-politische Frage der ‚Gastfreundschaft‘ thematisiert.⁵

¹ Lettaus Bücher sind unter anderem ins Schwedische, Englische und Französische übersetzt. Vgl. dazu zum Beispiel: Reinhard Lettau: *Manigs uppträdande och andra berättelser* (übers. v. Hjördis Karhunsaaari und Wolfgang Hirsch). Stockholm, 1967. – Reinhard Lettau: *Manig fait son entrée* (übers. v. Julien Hervier). Paris, 1964. – Reinhard Lettau: *Enemies* (übers. v. Agnes Rook). London, 1973.

² Reinhard Lettau (Hg): *Die Gruppe 47: Bericht – Kritik – Polemik. Ein Handbuch*. Berlin, 1967.

³ Vgl. dazu Rüdiger Wischenbart: „Reinhard Lettau“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 55. Nlg. (Stand: 1.1.1997). München. Vgl. auch: Reinhard Lettau: „Eitle Überlegungen zur literarischen Situation.“ In: Ders.: *Zerstreutes Hinauschaun. Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen*. München, Wien, 1980, S. 156-162, hier: S. 157-159. – Reinhard Lettau: „Nicht-Schreiben als Bedingung des Schreibens.“ In *ibid.*, S. 217-222, hier: S. 221f.

⁴ Vgl. Edgar Platen: *Reden vom Ende. Studien zur kulturellen Selbstbeschreibung in der Gegenwartsliteratur*. München, 2006, S. 63-85, hier: S. 63-69.

⁵ Vgl. Tobias Graf: *Subversion durch Sinn. Reinhard Lettaus soziale Verortung einer Literatur der Kontingenz*. Regensburg, 2002. – Gerhard Richter: „Gastfreundschaft zwischen Aporie und Hoffnung. Zu Reinhard Lettaus Roman *Flucht vor Gästen*“. In:

Die angesprochene Auseinandersetzung mit zentralen philosophischen und politischen Fragen der Gegenwart und der Geschichte sowie auch die wichtige Position Lettaus in der literarischen Nachkriegsszene Deutschlands motivieren ein längeres und eingehendes Studium seines Gesamtwerkes. Ein solches ist bis jetzt nicht vorgenommen worden, weshalb die vorliegende Arbeit in dieser Hinsicht eine Lücke zu füllen beabsichtigt.

Überhaupt gibt es zu Lettaus Werk sehr wenig Forschungsliteratur. Außer einigen Artikeln liegen nur eine Abhandlung und eine Magisterarbeit zu einzelnen Büchern und Texten Lettaus vor,⁶ aber bisher ist keine Arbeit über das Gesamtwerk geschrieben worden. Für dieses mangelnde Interesse an Reinhard Lettaus Werk von Seiten der Forschung gibt es mehrere denkbare Gründe. Ende der 60er Jahre verließ Lettau Deutschland und verbrachte den Rest seines Lebens hauptsächlich in den USA, wodurch er in Deutschland teilweise in Vergessenheit geriet. Wie Tobias Graf vermutet, könnte ein Grund auch die verbreitete Vorstellung sein, Lettaus Werk sei lediglich ‚witzig‘.⁷ Es wäre dieser Ansicht nach nicht fruchtbar, sich mit Lettaus Werk eingehend auseinanderzusetzen, da die Bücher sich „jede[r] allzu fordernde[n] Interpretation entzieh[en]“ würden.⁸ Diese Auffassung gilt vor allem Lettaus Erstlingswerk, das oberflächlich gesehen hauptsächlich aus ‚witzig‘ pointierten Geschichten

Jost Hermand (Hg.): *Positive Dialektik. Hoffnungsvolle Momente in der deutschen Kultur*. Festschrift für Klaus L. Berghahn zum 70. Geburtstag. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2007, S. 247-260.

⁶ Eine Abhandlung zu *Auftritt Manigs* liegt vor: Sabine Sowa-MacQuarrie: *Zögernd tritt Herr Lettau ein. Strategien und Inhalte in Reinhard Lettaus Erzählstil am Beispiel Auftritt Manigs*. Marburg, 2004. Wegen ihrer Methode, die sich von meiner stark unterscheidet, hat diese Dissertation aber keine wesentliche Bedeutung für die vorliegende Arbeit gehabt, weshalb darauf nur sporadisch hingewiesen wird. Im Unterschied zu mir wendet Sabine Sowa-MacQuarrie nämlich eine biographische Methode in ihrer Analyse des zweiten Buches Lettaus, *Auftritt Manigs*, an und erreicht deswegen Resultate, die sich schwerlich mit meinen vergleichen lassen. Die Magisterarbeit ist Tobias Grafs oben erwähnte Studie *Subversion durch Sinn* über den Text *In der Umgebung*.

⁷ So vertritt Otto F. Best die Ansicht, dass Lettaus Frühwerk sinnleer ist und nur auf ‚witzige‘ Pointen hinausläuft. Unter ‚Witz‘ versteht Best dabei ein Spiel mit Worten und Begriffen als Selbstzweck. Wenn im Folgenden von ‚Witz‘ und ‚Witzigkeit‘ in Bezug auf Lettaus Schreiben die Rede ist, wird von Bests Witzbegriff ausgegangen. Vgl. Otto F. Best: „Reinhard Lettau oder Über den ‚arabesken Witz‘“. In: *Basis*, Nr. 1, 1970, S. 168-185. Vgl. zum Witzbegriff auch Ralf Simon: „Witz“. In: Jan-Dick Müller (Hg): *Reallexikon des deutschen Literaturwissenschaft* (Neubearbeitung), Bd. 3, Berlin, New York, 2003, S. 861-864. In Meike Fessmans längerem Artikel zu Lettaus Gesamtwerk wird ebenfalls die Ansicht vertreten, dass das Werk sinnleer ist. Vgl. Meike Fessman: „Die Wörter laufen Patrouille. Reinhard Lettau und die Rhetorik des Feindes“. In: *Sinn und Form*, Nr. 3, 1999, S. 459-469.

⁸ Wischenbart, S. 2.

zu bestehen scheint. Dass dieses Urteil zu kurz greift und dass auch die Erzählungen in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* verbindliche, philosophische Themen behandeln, ist unter anderem in dieser Arbeit zu zeigen.

Ein erster Blick auf Lettaus insgesamt sechs veröffentlichte literarische Bücher weist auf einen in mehrerer Hinsicht heterogenen Charakter des Gesamtwerkes hin. Zunächst umfasst es unterschiedliche Gattungen: Erzählungen (*Schwierigkeiten beim Häuserbauen*), Kurzprosa (*Auftritt Manigs*), Dramatik (*Frühstücksgespräche in Miami*) sowie einen Miniroman mit autobiographischen Zügen (*Flucht vor Gästen*).⁹ Darüber hinaus variiert die erzählerische Intention der verschiedenen Bücher. Nach Lettaus eigenen Worten hatte er keine explizite Absicht mit seinen ersten beiden Büchern *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* und *Auftritt Manigs*, obwohl er im Nachhinein „bestimmte Bedeutungen“ darin erkannt hat.¹⁰ Als er anfang, sich für aktuelle politische Fragen zu engagieren, bekam sein Schreiben aber einen deutlichen aufklärerischen Zweck, wobei er „bestimmtes Material, nämlich über Vietnam oder faschistische lateinamerikanische Diktaturen, in einer Weise unter die Leute bringen [wollte], die ihnen ihr mangelhaftes Bewußtsein dieser Tatsache klar machen sollte“.¹¹ Auf die Heterogenität des Werkes weist auch die Tatsache hin, dass Lettaus Gesamtwerk über eine lange Zeitperiode mit langen Unterbrechungen zwischen den Büchern entstanden ist, wobei manchmal sogar ein Jahrzehnt zwischen den Publikationen zweier aufeinander folgender Bücher lag.

Trotz der oben angesprochenen Heterogenität des Gesamtwerkes Lettaus zeigen sich schon beim ersten Lesen deutliche Ähnlichkeiten zwischen den Büchern. Auffallend sind die nicht-realistische, phantastische Handlung vieler Erzählungen sowie die häufig grotesk gezeichneten Figuren. Neben

⁹ Vgl. Reinhard Lettau: *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*. München, 1962. – Reinhard Lettau: *Auftritt Manigs*. München, 1963. – Reinhard Lettau: *Feinde*. München, 1968. – Reinhard Lettau: *Frühstücksgespräche in Miami*. München, Wien, 1977. – Reinhard Lettau: *Zur Frage der Himmelsrichtungen*. München, Wien, 1988. – Reinhard Lettau: *Flucht vor Gästen*. München, Wien, 1994. Wenn auf diese Bücher in der Arbeit hingewiesen wird, wird aus Zugänglichkeitsgründen die Fassung in der Gesamtausgabe *Alle Geschichten* verwendet: Reinhard Lettau: *Alle Geschichten* (hg. v. Dawn Lettau und Hanspeter Krüger). München, Wien, 1998. Zwar hat Lettau in manchen Fällen mehrmals sein Manuskript zwischen den verschiedenen Publikationen geändert. Die inhaltlichen Unterschiede zwischen der ersten Ausgabe der Bücher und der Fassung in *Alle Geschichten* betreffen nicht die Thematik, die in der vorliegenden Arbeit untersucht wird, und stehen in dieser Arbeit nicht zur Debatte.

¹⁰ Helmut Baldauf: „Gespräch mit Reinhard Lettau“. In: *Sinn und Form*, Nr. 5, 1981, S. 1084-1094, hier: S. 1087.

¹¹ *Ibid.*, S. 1088.

diesen äußeren Zügen lässt sich auch eine Auseinandersetzung mit gewissen wiederkehrenden Themen im Werk erkennen. Zum einen ist die fiktive Welt der Bücher anscheinend von Relativität und Veränderlichkeit geprägt. Zum anderen scheinen die Figuren sich gegenüber der Relativität und Veränderlichkeit unterschiedlich zu verhalten, wobei sie entweder diesen Zustand akzeptieren oder nach einem Gegenpol dazu, und zwar nach absoluten Wahrheiten suchen. Dass die Relativität und Instabilität der Welt einerseits und die unterschiedlichen Verhaltensweisen der Figuren gegenüber der Welt andererseits eine durchgehende Thematik des Werkes Lettaus ausmachen könnten, wird auch durch die bisherige Forschung zu Lettaus Werk gestützt. Edgar Platens Analyse von *Zur Frage der Himmelsrichtungen* hebt den Verlust von und die gleichzeitige Suche nach festen Standpunkten als ein zentrales Thema des Buches hervor, und Gerhard Richter benennt die Erfahrung, nirgendwo zu Hause, sondern überall Gast zu sein, als ein durchgehendes Thema der Bücher Lettaus.¹²

Aus der Diskussion oben ergeben sich die Thesen der vorliegenden Arbeit, die sich auf folgende Weise formulieren lassen: Trotz des in vielerlei Hinsicht heterogenen Charakters der literarischen Bücher Lettaus gibt es eine thematische und erzähltechnische Kontinuität zwischen ihnen. Diese Werkkontinuität besteht in der Thematisierung einer veränderlichen und relativen Welt sowie in den unterschiedlichen Verhaltensweisen der Figuren gegenüber dieser Welt, wobei die Figuren entweder die relative Welt akzeptieren oder nach absoluten Wahrheiten suchen. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist demzufolge, den Gedanken einer Kontinuität zu verfolgen, um den inhaltlich-thematischen und erzähltechnischen Charakter der Kontinuität genauer herauszustellen.

Eine weitere These der vorliegenden Arbeit ist, dass die gängige Auffassung von Lettaus Schreiben als ‚witzig‘ und sinnleer zu kurz greift, weshalb darauf abgezielt wird, diese Auffassung zu problematisieren. Wenn Tobias Grafs Vermutung richtig ist, dass die Vorstellung der Sinnleere des Schreibens Lettaus eine eingehende wissenschaftliche Auseinandersetzung damit verhindert hat, scheint es angebracht, diese Frage zu thematisieren. Zwar erkennen die meisten Kritiker eine Verbindlichkeit des späteren Schreibens Lettaus, vor allem seiner politischen Bücher, und die Forschungsbeiträge zum Spätwerk heben dessen Auseinandersetzung mit philosophischen Themen hervor. Was aber das Frühwerk Lettaus betrifft, ist die Auffassung von Sinnleere und Verspieltheit bisher unwidersprochen.¹³ Diese Arbeit setzt sich deswegen

¹² Vgl. Platen, S. 63-69. – Richter, S. 273.

¹³ In den wenigen Forschungsbeiträgen zu *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* wird durchgehend den Standpunkt vertreten, dass Lettaus Schreiben sinnleer und ‚witzig‘ ist. Vgl. Best, S. 168-185. Vgl. auch Fußnote 7. Zur Rezeption des ersten Buches vgl. Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit.

mit der Frage der Sinnleere und ‚Witzigkeit‘ des Schreibens Lettaus vor allem im ersten Kapitel der Arbeit, das sich mit *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* beschäftigt, explizit auseinandersetzt.

Neben der Untersuchung der Thematik und Erzähltechnik wird das Werk Lettaus auch in einem literatur- und geistesgeschichtlichen Kontext diskutiert. Dies ist damit motiviert, dass die Thematisierung eines zentralistischen und absolutistischen Weltbildes, wie Edgar Platen bemerkt, auf eine lange literarische und geistesgeschichtliche Tradition zurückgreift.¹⁴ Darüber hinaus hebt Tobias Graf in seiner Analyse der Erzählung *In der Umgebung*, wie erwähnt, Lettaus Auseinandersetzung mit der ‚Krise der Moderne‘ hervor, und laut Edgar Platen lassen sich in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* teilweise poststrukturalistische Ideen erkennen.¹⁵ Diese mögliche Verbindung des Schreibens Lettaus vor allem mit zentralen Problemstellungen der ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ wird in dieser Arbeit näher untersucht.

Die gesamte Produktion Lettaus kann aus Platzgründen nicht behandelt werden. Es war daher notwendig, eine Auswahl zu treffen. Die Arbeit beschränkt sich dabei zunächst auf das literarische Prosawerk Lettaus, und zwar auf die sechs literarischen Bücher, die zu seinen Lebzeiten publiziert wurden: *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* (1962), *Auftritt Manigs* (1963), *Feinde* (1968), *Frühstücksgespräche in Miami* (1977), *Zur Frage der Himmelsrichtungen* (1988) und *Flucht vor Gästen* (1996).

Die Konzentration auf das literarische Werk bedeutet, dass zum Beispiel das dokumentarische Buch *Täglicher Faschismus* nicht analysiert wird, obwohl es werkgeschichtlich relevant wäre, da die USA-Kritik dieses Buches das politische Engagement, das auch *Feinde* und *Frühstücksgespräche* prägt, ausdrückt.¹⁶ Auch wird das Buch *Immer kürzer werdende Geschichten* in dieser Arbeit nicht behandelt. Dieses ist nämlich hauptsächlich ein Sammelband und besteht größtenteils aus Texten, die schon vorher veröffentlicht wurden.¹⁷ Auch die als Anhang gruppierten Texte des Buches *Feinde* fallen außerhalb des Rahmens dieser Arbeit, weil sie im Verhältnis zum übrigen Schreiben Lettaus als weniger zentral zu betrachten sind. Teils wurden sie nämlich von den Rezensenten des Buches

¹⁴ Vgl. Platen, S. 63-69. Vgl. zu dieser Tradition auch Jacques Derrida: „Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences“ (übers. v. Alan Bass, frz. Orig. „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines“). In: Ders.: *Writing and Difference* (frz. Orig. *L'Écriture et la différence*, 1967). London, 1978, S. 278-293. Vgl. auch die Darstellung der abendländischen „Metaerzählungen“ Jean-François Lyotards: Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen* (übers. v. Otto Pfersmann, frz. Orig. *La condition postmoderne*, 1979). Graz, Wien, 1986, S. 96-139.

¹⁵ Vgl. Platen, S. 79.

¹⁶ Vgl. Reinhard Lettau: *Täglicher Faschismus*. München, 1971.

¹⁷ Vgl. Reinhard Lettau: *Immer kürzer werdende Geschichten*. München, 1973.

nicht erwähnt und teils schätzte (nach ihrer Platzierung im Buch zu urteilen) Lettau diese selbst offenbar als verhältnismäßig unwesentlich ein.

Um die thematische und erzähltechnische Kontinuität des Werkes Lettaus zu verfolgen, wird hauptsächlich werkimmanent vorgegangen. Es wird aber deswegen nicht auf andere Theorien und Methoden in der Werkanalyse verzichtet. Vor allem die dekonstruktivistische Sprachphilosophie Jacques Derridas hat sich als wertvoll für die Analyse und Interpretation gewisser Texte Lettaus erwiesen. Darüber hinaus hat die Erzähltheorie Gérard Genettes sich als brauchbar gezeigt, um bestimmte wiederkehrende Erzählmuster, wie das Verhältnis des Erzählers zum Text und das Zusammenwirken der unterschiedlichen Ebenen der Texte, bloßzulegen.

Da die bisherige Forschung zu Lettaus Werk sehr knapp ist und kein Beitrag das Gesamtwerk untersucht, kann hier auf eine längere Darstellung der Forschungslage verzichtet werden. Stattdessen werden die Forschungsbeiträge im Analyseteil aufgegriffen und je nach Relevanz für die vorliegende Arbeit diskutiert.

Die sechs Analysekapitel der Arbeit behandeln in chronologischer Reihenfolge je ein Buch Lettaus. Neben diesen Einzelanalysen werden die Texte und Bücher auch kontinuierlich miteinander verglichen, so dass die Gesamthematik des Werkes sich sukzessive zeigen lässt.

2. Schwierigkeiten beim Häuserbauen

„Sein Debüt im literarischen Varieté verdient fröhlichen Applaus.“¹⁸ Diese Aussage des Kritikers K.H. Kramberg, die sowohl eine positive Einstellung ausdrückt als auch die ‚leichte‘ Form des Debütbuches pointiert, ist charakteristisch für die Rezeption von Lettaus erstem Buch *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*. Die meisten Rezensionen zum Buch sind positiv, wobei die Rezensenten vor allem den originellen, häufig als ‚skurril‘ bezeichneten Humor, die Phantasie und die sprachliche Wortkunst Lettaus loben.¹⁹ Dass die Erzählungen des Buches neben diesen Zügen auch eine komplexere Thematik behandeln könnten, wird aber meistens zurückgewiesen.²⁰ „Unser Inneres wird kaum strapaziert“, konstatiert beispielsweise Wilhelm Jacobs in *Sonntagsblatt*, und Franz A. Hoyer in *Echo der Zeit* beschreibt den Ton des Buches als einen „Kafkismus ohne Kafka“.²¹ Diese Auffassung von Leichtigkeit und Sinnleere prägt auch die wenigen späteren Untersuchungen zum Debütwerk Lettaus.²² In Otto F. Bests Artikel „Lettau oder über den ‚arabesken Witz‘“, in dem die drei bis zum Zeitpunkt des Artikels erschienenen Bücher Lettaus untersucht werden, wird die These vertreten, dass alle Texte Lettaus nur auf einen

¹⁸ K.H. Kramberg: „Ein phantastischer Pedant“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23./24.6.1962.

¹⁹ Vgl. unter anderem Wilhelm Jacobs: „Mehr Kusenbergs als Kafka“. In: *Sonntagsblatt*, 5.8.1962. – Rudolf Goldschmit: „Ein neues Talent der kleinen Form“. In: *Stuttgarter Zeitung*, 9.6.1962. – Dieter Bachmann: „Der Schalk als Muse“. In: *Die Weltwoche*, 22.6.1962. – Günter Blöcker: „Irrationale Anschlüsse“. In: *FAZ*, 29.9.1962.

²⁰ Hinsichtlich ihrer Gattung sind Lettaus Texte durchgehend schwer zu kategorisieren. Was die Texte des ersten Buches betrifft, habe ich den Begriff ‚Erzählung‘ gewählt, weil sie sowohl kurz als auch meistens narrativen Charakters sind. Das letztere unterscheidet sie von anderen Texten Lettaus, wie zum Beispiel den Texten *Auftritt Manigs*, die eher deskriptiv als narrativ sind und in der vorliegenden Arbeit deswegen nur ‚Texte‘ genannt werden. Vgl. Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit. Zur Terminologie vgl. auch Manfred Schmeling, Kerst Walstra: „Erzählung“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Neubearbeitung), Bd. 1, Berlin, New York, 1997, S. 517-522.

²¹ Vgl. Jacobs: „Mehr Kusenbergs als Kafka“ – Franz A. Hoyer: „Mobiles, vom Wind bewegt“. In: *Echo der Zeit*, 22.7.62. Unter den wenigen Kritikern, die eine Symbolik oder Tiefe im Buch ahnen, ohne aber näher zu spezifizieren, wie dies sich äußert, sind Reinhard Baumgart und Karlheinz Schauder zu erwähnen: Reinhard Baumgart: „Geschichten als Spielzeuge“. In: *Die Zeit*, 25.5.1962. – Karlheinz Schauder: „Reinhard Lettau: Schwierigkeiten beim Häuserbauen“. In: *Evangelischer Literaturbeobachter*, 48, 1962.

²² Eine Ausnahme macht Michael Krüger aus, der in seinem Artikel zum Frühwerk Lettaus, die Erzählungen in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* gesellschaftskritisch interpretiert. Vgl. Michael Krüger: „Reinhard Lettau“. In: *Hessischer Rundfunk/Schulfunk* (Hg. v. Hessischer Rundfunk), Jan.-Juli 1972, S. 33-37.

witzigen Effekt hinauslaufen.²³ In Meike Fessmanns 1999 erschienenem Artikel „Die Wörter laufen Partrouille“, der sich mit dem Gesamtwerk Lettaus auseinandersetzt, wird behauptet, dass der Inhalt und die Thematik von Lettaus Schreiben immer nebensächlich gewesen seien (s.o.). Jedes Thema oder „Denkmodell“ der Bücher ist, so Fessmann, der Form und der Sprache untergeordnet und bezweckt lediglich, eine bestimmte „Schreibweise voran[zu]bringen“.²⁴

Der humoristische Ton vieler Erzählungen des Buches lässt sich nicht verleugnen. Wie unter anderem Best bemerkt, weisen viele Erzählungen dasselbe inhaltliche Muster auf, das darin besteht, dass der Protagonist eine Idee bis zu ihrer äußersten Konsequenz verfolgt, bis schließlich sein Unternehmen, häufig auf katastrophale Weise, scheitert. Die Witzigkeit drückt sich dabei vor allem in der summarischen Schlusspointe aus, in dem der Erzähler sich von seiner Figur mit einem lakonischen Kommentar über ihr Scheitern distanziert.²⁵

Derartige summarische Schlusspointierungen bieten zwar eine Leseweise an, die strikt linear bis zur Schlusspointe hinführt, was ein Grund dafür sein könnte, dass viele Kritiker und Interpreten die Heiterkeit und Witzigkeit als einzige Züge der Erzählungen hervorheben.²⁶ Eine These, die in diesem Analyseteil verfolgt wird, ist aber, dass die Erzählungen des Buches neben der Witzigkeit in den meisten Fällen eine komplexere Thematik ausdrücken und dass sie häufig offen und mehrdeutig sind, so dass das, was beim ersten Lesen als eine eindeutige Pointe aussieht, problematisiert werden kann. Eine Annahme ist auch, dass in manchen Erzählungen der ‚leichte‘ Ton überhaupt nicht spürbar ist, sondern dass dieser ganz und gar der Thematisierung verbindlicher Themen, und zwar der Wahrheitssuche der Protagonisten gewichen ist.

²³ Vgl. Best, S. 168-185.

²⁴ Fessmann, S. 462.

²⁵ In *Herr Strich schreitet zum Äußersten* führt zum Beispiel der Zorn des Protagonisten darüber, dass ein Dichter C. seiner Meinung nach nicht berechnete Aufmerksamkeit für sein Werk bekommen hat, derart weit, dass er ein Funkhaus okkupiert, um eine eigene Arbeit über den Dichter durch den Äther laut vorzulesen. Stattdessen wird aber Strich im Tumult, der auf seinen rebellischen Akt folgt, erschossen. Nach dem Tod des Protagonisten konstatiert der Erzähler lakonisch, dass „die Erhellung der Dichterpersönlichkeit C.s [...] späteren philologischen Nachforschungen vorbehalten bleiben [muss].“ (Reinhard Lettau: *Alle Geschichten*, S. 51.) Fortan werden in allen Analysekapiteln der Arbeit die Hinweise auf Lettaus Texte in Klammern im laufenden Text angegeben.

²⁶ Eine derartige lineare Leseweise vertritt Best, der bedauert, dass im Fall *Herr Strich schreitet zum Äußersten* sowie im Fall von *Der Irrgarten* mit dem witzigen Ende das, was sich wegen der Todesfälle sonst in eine grausame „Groteske“ entwickeln könnte, völlig verloren geht (Best, S. 172f.). Vgl. dazu Kap. 2.1.1.2. der vorliegenden Arbeit.

Abgesehen von der Witwe Saatmantel, die in drei Erzählungen auftaucht, gibt es keine expliziten Verbindungen zwischen den 21 Erzählungen des Buches.²⁷ Aufgrund dieser Eigenständigkeit sowie wegen ihrer Komplexität werden die einzelnen Erzählungen zunächst separat untersucht. Alle 21 Erzählungen können aber aus Platzgründen nicht eingehend für sich untersucht werden, sondern es ist notwendig gewesen, eine Auswahl zu treffen. Dabei ist der Grad der Repräsentativität für die untersuchte Thematik entscheidend gewesen, wobei zwölf Erzählungen, die am deutlichsten die untersuchten Themen vertreten, ausgewählt worden sind, um ausführlich für sich behandelt zu werden.

Durchgehend wird, so die erste These der Untersuchung, im Buch eine Welt thematisiert, der feste Ausgangspunkte, Hierarchien und Grenzen fehlen, in der Wirklichkeit und Phantasie verschmelzen und die Figuren statt feste Identitäten zu haben, Rollen spielen, die sie leicht wechseln können. Diese Grenzenlosigkeit und Relativität der fiktiven Welt der Erzählungen nachzuweisen und zu zeigen, wie sie sich thematisch sowie erzähltechnisch ausdrücken, ist das Ziel des Kapitels 2.1. Die zweite These ist, dass die Erzähler und Figuren der Erzählungen unterschiedliche Verhaltensweisen gegenüber der Welt, in der sie leben, aufweisen. Einerseits scheinen sie den Zustand der Veränderlichkeit und Grenzenlosigkeit zu akzeptieren oder sogar zu bejahen und das Spiel der Wirklichkeit vorzuziehen. Ausdrücke dieser Verhaltensweise werden auch in Kapitel 2.1. nachgewiesen. Andererseits scheint in vielen Erzählungen ein Gegenpol zur Veränderlichkeit und Grenzenlosigkeit angestrebt zu werden, wobei die Figuren anscheinend Kontrolle über ihre Welt oder eine feste Identität suchen. Diese Suche, wie sie sich ausdrückt und welche Folgen sie für die Figuren hat, wird in Kapitel 2.2. erörtert.

²⁷ Dies lässt sich teilweise mit der unterschiedlichen Entstehungszeit der Erzählungen erklären. Nur wenige Erzählungen sind direkt für die Sammlung geschrieben. Viele sind stattdessen vorher in unterschiedlichen Publikationen erschienen und ihre Entstehungszeit umspannt eine Periode von zwölf Jahren. Zu den Publikationsdaten der Erzählungen vgl. „Anm. der Herausgeber“. In: Lettau: *Alle Geschichten*, S. 367-374, hier: S. 367-369.

2.1. Die erzählte Welt: Veränderlichkeit, Offenheit und Ziellosigkeit

2.1.1. Labyrinthische Kreisläufe, Wechsel und Unüberschaubarkeit

2.1.1.1. Der Irrgarten

Um seine Frau zu überraschen und einen alten Wunsch der beiden zu erfüllen, beschließt Eduard, der Landrat Muggensturms in *Der Irrgarten*, der zweiten Erzählung des Buches, ein Labyrinth auf seinem Besitz anzulegen. Für das Errichten des Labyrinthes stellt er den niederländischen Architekten Wolterbeek an, der sich in barocker Gartenkunst auskennt. Eher als der gedachten Barockform strikt zu folgen, will dieser aber mit dem Bau vor allem dem seiner Meinung nach natürlichen „Wesen“, dem „Ziellose[n] und Verstrickend-Wuchernde[n]“ (12) eines Labyrinthes gerecht werden. Dies führt dazu, dass das Labyrinth seiner wuchernden Natur gemäß immer größer wird, die Form sprengt und weit über Eduards Besitz hinausgeht, bis sich schließlich weder feststellen lässt, wo es beginnt, noch wo es endet:

Der breite Asphaltweg wurde daher für eine Weile auch in das Labyrinth hineingeführt, in das Labyrinth wohlgemerkt, wo es streng genommen noch gar keines war, weil sich ja, der Planung Wolterbeeks folgend, nicht eindeutig bestimmen ließ, wo es beginne. (12)

Dieser unüberschaubaren Größe zufolge verlaufen sich alle darin. Zunächst verirren sich die Arbeiter des Labyrinthes darin, danach der Landrat des Nachbarkreises, den Eduard zu einem ‚Staatsbesuch‘ erwartet (13), und schließlich auch Eduard selbst. Als sich Eduard am Morgen nach dem ausgebliebenen ‚Staatsbesuch‘ zu einem Spaziergang ins Labyrinth aufmacht, findet er den mit seinem Gefolge umherirrenden Landrat Teitge, und da er selbst den Weg hinaus nicht finden kann, schließt er sich der großen Gesellschaft an, die in einem langen Zug durch das Labyrinth „polonaisenhaft“ (14) hin- und hertanzte. Als die Männer sich im Labyrinth auf diese Weise lange hin- und zurückbewegt haben und auf „die Reste etlicher Arbeitsmänner“ (14) gestoßen sind, die sich vorher im Labyrinth verirrt hatten, zeigt sich plötzlich der Architekt auf dem Balkon des Hauses des Landrats und gibt sich unerwartet als dessen neuer Herr aus, was aus seinem Hinweis auf die Besitzungen als „meine“ (15) hervorgeht. Als neuer Besitzer hat er „Anweisungen zu einer bedeutenden Erweiterung des Irrgartens“ gegeben“ (15), sodass die Männer, und damit auch Eduard, ihm nie entkommen können.

Mit der überraschenden Wende am Schluss weist *Der Irrgarten* oberflächlich die für die Geschichten des Buches charakteristische witzige Endpunkte auf, auf die die ganze Handlung hinauszulaufen scheint. Nicht

nur erweist sich Wolterbeek am Ende in dem Sinne als eine typische Figur des Buches, dass er mit dem Anliegen des unendlichen Labyrinthes eigensinnig eine Idee bis zu ihrer äußersten Konsequenz führt,²⁸ sondern er ist auch anscheinend übelgesinnt und beabsichtigt, sowohl Eduards Besitz als auch dessen Frau zu übernehmen, die am Ende neben ihm auf dem Balkon auftaucht (vgl. 15). Otto F. Best bedauert deswegen, dass die Erzählung, die sich wegen der verstorbenen Figuren im Labyrinth zu einer „Groteske“ entwickeln könnte, sich mit diesem Ende als eine platte Liebes- und Mordgeschichte erweist, deren Formel „Mordanschlag durch Irreführen im Garten“ lautet.²⁹ Eine solch lineare Lesart übersieht aber das zentrale Thema der Veränderlichkeit, die sich, wie sich zeigen wird, entgegen der Linearität auf jeder Ebene der Erzählung durchsetzt. Sie berücksichtigt auch nicht die Tatsache, dass sich die zentralen Gegenstände und Figuren nicht in erster Linie realistisch, sondern funktionell und metaphorisch, und zwar als Träger des Hauptthemas, verstehen lassen.

Darüber hinaus ein konkretes Labyrinth zu sein, lässt sich der zentrale Gegenstand der Erzählung metaphorisch auffassen, und zwar als das Prinzip der unkontrollierbaren Veränderlichkeit und des Wechselspiels der Welt.³⁰ Diese erweiterte Funktion deutet vor allem seine unendliche Größe an: „Nicht wollte der Architekt den Irrgarten für sich, umgrenzt etwa, in der restlichen, beliebigen Landschaft aufgestellt wissen, als handle es sich um ein Spielfeld, das man betritt und verläßt' [...].“ (12) Indem das Labyrinth somit keinen Ein- und Ausgang hat, versteht es sich als die ganze Welt. Dass diese Welt darüber hinaus von Veränderlichkeit geprägt ist, deutet vor allem die instabile Machtposition der Figuren an. Diese Veränderlichkeit zeigt sich sowohl im Besitzwechsel zwischen Eduard und dem Architekten am Ende als auch im Wechsel der Positionen der Figuren in ihrem tänzerischen Hin- und Herbewegen durch den Garten. So befindet sich Eduard beim Durchtanzen des Labyrinths anfänglich an der Spitze der Gesellschaft (vgl. 14), am Schluss hat er aber die Endposition, was seinen Hausverlust parallelisiert und mit dem Auftreten des Architekten auf seinem Balkon zusammenfällt (vgl. 15).

²⁸ Ein ähnlich eigensinniges Verhalten weist zum Beispiel Herr Strich in *Herr Strich schreitet zum Äußersten* auf. Vgl. Fußnote 25 der vorliegenden Arbeit.

²⁹ Best, S. 173.

³⁰ In der literarischen Moderne wird häufig das Motiv des Labyrinthes als Metapher der Veränderlichkeit der Welt benutzt. Diese Metaphorik verbindet Lettaus Erzählung zum Beispiel mit Texten von Jorge Luis Borges oder Wolfgang Hildesheimer, in denen das Labyrinth häufig die Unkontrollierbarkeit, Irrationalität und kreisläufige Wiederholung der Welt repräsentiert. Zum Labyrinthmotiv in der Literaturgeschichte vgl. Günther Blamberger: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart, 1985, S. 87f. – Marianne Kesting: *Vermessung des Labyrinthes*. Frankfurt am Main, 1965, S. 63-66.

Es zeigt sich auch, dass die Veränderung der Position Eduards am Ende kein Einzelereignis ausmacht, sondern einen früheren Vorfall wiederholt, weshalb sich die Veränderlichkeit, die das Labyrinth repräsentiert, auch in zeitlicher Hinsicht als universell versteht. Für Eduard sind zwar das Anlegen des Labyrinthes und sein Sich-Verlaufen darin die konkreten Ursachen seines Hausverlustes. Seine Stellung ist aber schon vor dem Anlegen des Irrgartens unsicher. Er hat nämlich bereits früher einmal sein Haus verloren. Die Erzählung beginnt damit, dass Eduard in einem Brief an seine Frau, die sich seit einigen Monaten „im Süden“ (11) befindet, auf die der Erzählung vorangehende Zeit zurückblickt und die Restaurierungsarbeit ihres Hauses beschreibt. Aus dem Brief geht hervor, dass sie erst neulich wieder in das Haus, dessen sie wegen des Krieges und der ersten unruhigen Nachkriegsjahre „lange hätten entbehren müssen“ (11), eingezogen sind. Als Gründe für diese Entbehrung gibt Eduard Not und Zufall an: „Not und Zufall der ersten Nachkriegsjahre habe man nun überwunden – das Haus, dessen sie so lange hätten entbehren müssen, sei in allen seinen Winkeln wieder bewohnbar [...].“ (11)

Die Welt der Erzählung ist somit schon vor dem Anlegen des konkreten Labyrinthes von Instabilität und Veränderlichkeit geprägt, ein Zustand, der, insbesondere da er teilweise vom Zufall gesteuert ist, nicht zu kontrollieren ist. Da Eduard mehrmals sein Haus verliert, scheinen sich dieselben Ereignisse kreislaufsähnlich zu wiederholen und zu nichts Neuem zu führen, sodass der zeitliche Verlauf der Erzählung keine Entwicklung aufweist, sondern eher einen sinn- und ziellosen Leerlauf darstellt. Diese explizit zirkuläre Bewegung spiegelt sich in der Struktur der Erzählung wieder, die nur oberflächlich eine lineare Entwicklung bis hin zur überraschenden Schlusspointe verfolgt, was den von Best vermuteten rein witzigen Zweck der Erzählung problematisiert. Der Macht- und Besitzverlust Eduards am Ende ist, wie gezeigt, in seinem ehemaligen Hausverlust schon vorgenommen. Dieser Verlust wird auch parallel auf verschiedenen Ebenen ausgedrückt und zeigt sich sowohl in der Übernahme des Hauses Eduards durch den Architekten als auch in der Endposition Eduards im Tanzen durch das Labyrinth.

Der zentrale Gegenstand der Erzählung, das Labyrinth, versteht sich dabei als metaphorisch und repräsentiert die allumfassende Veränderlichkeit und den leeren Kreislauf der Welt. Auch das Haus Eduards hat in erster Linie eine metaphorische Funktion und versteht sich als der Gegensatz zur labyrinthischen Instabilität, und zwar als einen gedachten stabilen Punkt außerhalb der übrigen veränderlichen Welt. Dass das Haus für Stabilität und Sicherheit steht, zeigt sich im Brief Eduards an seine Frau, aus dem hervorgeht, dass Eduard sich in seinem Haus und in seiner Position als Hausbesitzer geschützt fühlt. Wegen seiner hohen gesellschaftlichen Position betrachtet er sich nämlich als den rechtmäßigen

Besitzer des Hauses und rechnet deshalb auch damit, dass seine gegenwärtige Stellung beständig sein wird:

Dieser günstige Wechsel der Umstände – in Wahrheit, wie sie, Dorothea, wohl wisse, kein Wechsel, sondern eine Wiedereinsetzung in alte, wohlverdiente, gewissermaßen nur unterbrochene Privilegien –, diese Restaurierung längst erworbenen und von jeher ihm, Eduard, zukommenden Wohlstandes sei jetzt noch sichtbarer als im Februar [...]. (11)³¹

Dass das Haus und das Labyrinth prinzipielle Gegenpole sind, zeigt sich auch dadurch, dass sie sich konkret nicht berühren. Das Labyrinth umfasst nämlich alles außer Eduards Haus, auch andere Gebäude wie zum Beispiel eine Schänke (vgl. 15). Es beginnt dabei unmittelbar vor dem Haus, und zwar „in direkter Nähe der Freitreppe des Hauptgebäudes“ (12).

Obwohl das Haus also funktionell einen Gegenpol zum labyrinthischen Prinzip bildet, ist die Sicherheit, die es repräsentiert, illusorisch. Eduards Annahme, dass seine Stellung dauerhaft sei, erweist sich als falsch. Mit dem Wechsel des Besitzers des Hauses wird auch dieses von der allumfassenden Veränderlichkeit der Welt erfasst. Es gibt somit keinen Punkt außerhalb der Veränderlichkeit und des sinnlosen Kreislaufes der Welt der Erzählung, sondern dieser Zustand, der vom Labyrinth repräsentiert wird, bezieht alles mit ein.

Auf ähnliche Weise wie die zentralen Gegenstände, das Labyrinth und das Haus, in erster Linie nicht als konkrete Objekte, sondern als Metaphern zu verstehen sind, geht auch die Erzählfunktion der Figuren über ihre Konkretheit hinaus. Als Charaktere sind sie nämlich sehr vage. Ihnen fehlen zum Beispiel häufig sowohl Aussehen als auch deutliche individuelle Handlungsmotive. Stattdessen sind sie Rollenträger und markieren Positionen in einem Spiel, das den Realismus überschreitet. Auch hierdurch ist Bests Deutung von *Der Irrgarten* als eine „platte Liebes- und Mordgeschichte“ fragwürdig, da sie allzu sehr von realistischen Voraussetzungen ausgeht, die in den Texten Lettaus kaum gelten. Realistisch gesehen wäre es nämlich unglaubwürdig, dass es der Frau Dorothea, die erst am Ende von ihrem Aufenthalt im Ausland zurückkehrt, als einziger gelingt, durch das Labyrinth zu gehen, ohne sich

³¹ Im Zitat zeigt sich, dass sich für Eduard private und gesellschaftliche Verhältnisse überschneiden. Die „Restaurierung“, von der er schreibt, bedeutet sowohl das Wiederherstellen des Hauses als auch im weiteren Sinne die Wiedererlangung von gesellschaftlichen Privilegien. Das Haus, das ein übliches Motiv in Lettaus Schreiben ist, begreift viele Ebenen zugleich mit ein und steht für die Sicherheit als solche, für einen gedachten stabilen Punkt außerhalb der Veränderlichkeit des Restes der Welt. Dies ist zum Beispiel auch in der Erzählung *Wettlauf* der Fall, die in Kapitel 2.2.2.2. analysiert wird, in dem die bloße Einsicht eines Fremden in das Haus des Protagonisten dessen geschütztes Leben bedroht (vgl. 66-69).

darin zu verlaufen, um danach unverletzt neben dem Architekten auf dem Balkon aufzutreten. Dies würde mindestens eine Erklärung fordern, die in der Geschichte gänzlich ausgespart wird. Auch gibt es in der Geschichte keinen realistischen Grund dafür, dass der Architekt ohne weiteres Eduards Stellung als Hausherr übernehmen kann. Nur wenn die Figuren statt als realistisch motiviert, als Rollenträger verstanden werden, die Positionen markieren und das Thema der Veränderlichkeit repräsentieren, das sich parallel auf allen Ebenen ausdrückt, in der konkreten Tanzbewegung sowie im Besitzwechsel, erklärt sich sowohl die Position des Architekten als auch die Dorotheas. Für den Architekten reicht es demzufolge aus, dass er, als Eduard nicht da ist, in das Haus geht und sich selbst zum Hausherrn ernennt, um auch in der Tat Hausherr zu werden. Diese Deutung wird auch dadurch gestützt, dass ein ähnlicher Besitzwechsel in einer anderen Erzählung des Buches vom Protagonisten für möglich gehalten wird. In der Erzählung *Wettlauf*, in der die sichere Position Herrn Fabers als Hausbesitzer von einem mystischen Fremden bedroht wird, überlegt sich nämlich Faber, ob der Fremde, falls er einfach in das Haus „schlüpft[...]“ (69), damit auch dessen neuer Herr wird. Die Position Dorotheas an der Seite des neuen Hausherrn erklärt sich auf ähnliche Weise in erster Linie dadurch, dass sie in ihrer Rolle als Hausfrau einfach ihren Platz neben dem Hausherrn hat, wobei egal ist, ob dieser Eduard oder Wolterbeek heißt, und nicht dass sie, wie Best vermutet, vorher die Liebhaberin des Architekten gewesen sei.

Bests Behauptung, dass die Erzählung von einem heiteren Ton geprägt ist, ist aber im Großen und Ganzen zuzustimmen.³² Die Herren tanzen, lachen und kichern auf dem Weg durch den Irrgarten, und sie reagieren nicht mehr, als dass ihnen „das Kichern im Halse stecken [bleibt]“ (14), als sie auf die toten Körper der Arbeiter, die sich verlaufen haben, stoßen. Auch Eduard, der anfänglich an die Stabilität der gesellschaftlichen Machthierarchien glaubt und sich darauf verlässt, dass er immer sein Haus besitzen wird, scheint im Grunde unberührt zu sein, als dies sich am Ende als eine Illusion herausstellt. Nur für einen Moment sind die Männer von ihrem Schicksal als Gefangene im Labyrinth „betroffen“ (15), bald tanzen sie auf der Suche nach einer irgendwo im Labyrinth versteckten Schenke weiter (vgl. 15).

Diese heitere Stimmung und die Akzeptanz der Figuren gegenüber der Instabilität und Unsicherheit ihrer Welt unterscheidet, wie sich zeigen wird, *Der Irrgarten* von den Erzählungen, die in Kapitel 2.2. analysiert werden.

³² Vgl. Best, S. 173.

2.1.1.2. Die Größe des Reiches

Die nicht zu kontrollierende Veränderlichkeit der Welt ist auch das Hauptthema anderer Erzählungen des Buchs. In der Erzählung *Kampfpause*, die näher in Kapitel 2.2. analysiert wird, ist beispielsweise das Labyrinthmotiv gegen das des Dschungels ausgetauscht, das auch Unüberschaubarkeit ausdrückt (vgl. 93-98). In der achtzehnten Erzählung der Sammlung, *Die Größe des Reiches*, wird ein veränderliches Reich, das die ganze Welt umspannt und sich von dem zentralen Ort des Reiches aus nicht überblicken und kontrollieren lässt, thematisiert.

Auf die weltweite Größe des Reiches, das durch sukzessive Eroberungen von „frische[n] Landstriche[n]“ (78) eine Großmacht geworden ist, wird am Anfang der Geschichte hingewiesen: „Irgendwo ging die Sonne immer auf [...]“ (78). Weiterhin würde man beim Durchreisen des Reiches immer wieder zum Ausgangspunkt gelangen, ohne das Reich jemals verlassen zu haben (vgl. 78). Zwar werden Nachbarn des Reiches erwähnt, diese lassen sich aber paradoxerweise „schwierig [...] vor[...]stellen“ (78).

Vom zentralen Ort wird der Versuch unternommen, die Städte dieses weltumspannenden Reiches zu zählen und es somit zu kontrollieren. Dies scheitert aber aus verschiedenen Gründen, die alle mit der unüberschaubaren Größe des Reiches und seiner zugleich veränderlichen Natur zusammenhängen. Zum einen erweist es sich wegen der großen Anzahl der Städte als unmöglich, Verzeichnisse über sie anzufertigen und diese im Ministerium des Hauptortes aufzubewahren. Zum anderen entstehen und gehen Städte schneller unter, als sich dies von der in manchen Fällen weit entfernten Hauptstadt aus registrieren lässt (vgl. 78). Viele Städte tragen zudem denselben Namen, und da sie ihrer Namen schnell „überdrüssig“ (79) werden, benennen sie sich häufig um.³³ Dabei wechseln sie lediglich die Namen unter sich, was zum Chaos beim Zählen beiträgt und dieses weiter erschwert (vgl. 79). Dieser Namenswechsel bildet einen zirkulären Kreislauf, was die Ziellosigkeit der veränderlichen Welt auf ähnliche Weise wie in *Der Irrgarten* unterstreicht. Auf eine konkrete Weise, die an die Schreibtechnik von Jorge Luis Borges oder Franz Kafka erinnert, wird durch diese Prozedur des Namenswechsels, die ausführlich dargestellt wird, auch ein Bild der Unendlichkeit gezeichnet. Das Reich und die Anzahl der Städte erweisen sich nämlich als derart groß,

³³ Zum Beispiel heißen gleich mehrere Städte Bischleben. Mit diesem Hinweis auf seinen Geburtsort spielt Lettau hier, wie später in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, mit seiner Biographie. Zu *Zur Frage der Himmelsrichtungen* vgl. Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit.

dass sie die sprachlichen Möglichkeiten des Neubenennens schlicht überschreiten (vgl. 79).³⁴

Gleich Eduard in *Der Irrgarten*, der sich wegen dessen Größe und Unüberschaubarkeit im Labyrinth verläuft, kehren auch viele Zähler nie zum Hauptort zurück, sondern bleiben im Reich. Häufig werden sie aus rein zufälligen Gründen vom Auftrag des Zählens abgelenkt und verhindert, zurückzukehren, wobei sie zum Beispiel neue Interessen entwickeln und den Beruf wechseln (vgl. 80). Abgesehen davon, dass der Umstand, dass die Zähler im Reich bleiben, das Zählen erschwert, bedeutet es auch, dass die Zähler selbst Teil des Reiches werden. Dies problematisiert die Grenzziehung zwischen Zähler und Gezählten, zwischen dem untersuchenden Subjekt und dem untersuchten Objekt, was, wie sich zeigen wird, ein Thema ist, das in mehreren Erzählungen des Buches vorkommt.

Die Grenzziehung zwischen Subjekt und Objekt wird auch durch das Errichten von Siedlungen auf der Landstraße vor der Hauptstadt durch die zurückkehrenden Zähler unterhöhlt. Wegen der Größe des Reiches sind die Zähler nämlich am Ende derart zahlreich, dass sie jahrelang vor der Hauptstadt Schlange stehen müssen, bevor sie ihren Zählbericht erstatten können. Während dieses langen Wartens errichten sie Siedlungen, die als Teile des Reiches selbst gezählt werden müssen (vgl. 81). Für das Zählen dieser Siedlungen sind neue hierarchische Stufen von Zählern erforderlich. Sogar diese Hierarchien erstrecken sich schließlich ins Endlose, was der Ausdruck „Zählerzählerzähler“ (83) deutlich zeigt. Das Zählen wird dadurch immer komplizierter, bis es schließlich aufgegeben wird.

Dass die für das Zählen notwendigen hierarchischen Stufen von Zählern sich ins Endlose erstrecken, zeigt deutlich, dass es keine Position außerhalb des veränderlichen Reiches gibt, von wo aus dieses beobachtet und gemessen werden könnte. Stattdessen werden die Untersucher, die vielen Zähler und Stufen von Zählern, selbst notwendigerweise Teile des Reiches und des untersuchten Objektes. Dies unterstreicht seine unendliche Größe und löst gleichzeitig die Grenze zwischen Subjekt und Objekt, Untersucher und Untersuchttem auf.

Auf die Grenzauflösung zwischen Subjekt und Objekt wird auch konkret in der Gewaltaktion einiger rebellisch gewordenen Zähler, die ihres zwecklosen Auftrages überdrüssig sind, hingedeutet. Auf dem Rücken des für das Zählen zuständigen ‚Registaturbeamten‘ zählen diese nämlich „die Anzahl der gesammelten Städte in Stockhieben“ (83).

³⁴ Ein ähnlich konkretes Bild der Unendlichkeit wird zum Beispiel in Borges Erzählung *Der Unsterbliche* geliefert. Die Unendlichkeit drückt sich in dieser Erzählung in der Unsterblichkeit der Figuren aus, die das Leben sämtlicher Menschen der Weltgeschichte durchlebt haben. Vgl. Jorge Luis Borges: „El inmortal“. In: Ders.: *El Aleph*. Madrid, 1976 (1. Ausgabe 1949), S. 7-28.

Durch diese Gewalttat weist die Erzählung ähnlich wie *Der Irrgarten*, ein Moment des Grotesken auf. Wie in *Der Irrgarten* ist aber der Ton der Erzählung hauptsächlich leicht. Vom zentralen Ort des Reiches wird das Zählen anscheinend ohne größere Probleme aufgegeben, wobei die dafür Zuständigen, gleich Eduard, die Unsicherheit und Veränderlichkeit der Welt und ihre mangelnde Kontrolle darüber schließlich akzeptieren.

Wie in diesem Teilkapitel gezeigt worden ist, ist die Welt der zwei untersuchten Erzählungen von einer unkontrollierbaren und ziellosen Veränderlichkeit geprägt, die alles mit einbezieht. Zwar gibt es in beiden Erzählungen Gegenpole zur veränderlichen Welt, das Haus Eduards bzw. den zentralen Ort des Reiches. Als feste Punkte sind diese aber illusorisch. Das Haus wird selbst ein Teil der veränderlichen Welt, indem der Besitzer ständig wechselt, und der zentrale Ort wird dadurch ins Reich mit einbezogen, dass die Zähler, die von dort ausgeschickt werden, selbst ein Teil des Reiches werden.

2.1.2. Der Genuss des Spieles: Endloses Reisen und Perspektivität

2.1.2.1. Ein neues Kursbuch

Das große Interesse Muck-Bruggenaus, des Protagonisten von *Ein neues Kursbuch*, sind Züge und Kursbücher. Diese haben aber für ihn keinen praktischen Informationswert, sondern er stellt sie literarischen Werken gleich und schätzt sie aus rein ästhetischen Gründen, was unter anderem die literaturwissenschaftliche Terminologie zeigt, die im Hinblick auf das Kursbuch verwendet wird. So liest er das Kursbuch gern ungekürzt (vgl. 16), und wenn eine „Neuaufgabe“ (16) erscheint, freut er sich über dieses Ereignis, wie „Dichter“ über den „Lenz“ (16). Als ästhetisches Objekt interessieren Muck-Bruggenau vor allem die Farbe und das Geräusch des Kursbuches und nicht dessen Inhalt: „Er hörte auf das dumpfe, klatschende Geräusch, das es verursachte, wenn man es fallen ließ, und genoss die Ansicht der hellgrünen und rosenen Seiten [...]“ (16) Ähnlich ästhetisierend verhält er sich gegenüber Zugreisen, was sich darin zeigt, dass er, wenn er reist, mit geschlossenen Augen den Rhythmus des Zuges genießt (vgl. 16). Dabei ist für Muck-Bruggenau das Reisen an sich und nicht das Ziel das Wichtige. Das Reisen sollte seiner Meinung nach lieber lange dauern und das Ziel erst auf „Umwegen“ (20) erreicht werden.

Um seine ästhetischen Ideale in der durch Zielorientiertheit geprägten Welt der Erzählung durchzusetzen, schreibt Muck-Bruggenau ein eigenes Kursbuch, das er einem neuen Bahnnetz zugrunde legt. Dies erstreckt sich vor allem über fiktive Orte, wie das „Verkehrsdreieck Talbrugg-Scholberach-Talen-Eggeln“ (21), aber auch wirkliche Orte, wie Nürnberg

und Fürth, kommen darin vor (vgl. 18). Das Resultat wird ein wirres und unüberschaubares Verbindungsnetz, das an das Labyrinth in *Der Irrgarten* erinnert, in dem Züge ständig entgleisen oder spurlos verschwinden (vgl. 18). Das Wesentliche dabei ist aber nicht, dass Leute schnellstmöglich zwischen Orten transportiert werden, sondern dass sie lange auf dem Weg sind und zur Einsicht gelangen, dass die Reise an sich das Wichtige und die Suche nach dem Ziel „begehrenswerter als das Ziel selbst“ (20) ist.

Wie Otto F. Best richtig bemerkt, ist die Tatsache, dass Muck-Bruggenau Kursbücher als literarische Werke betrachtet, insofern absurd, als dass es die traditionelle Bedeutung eines Kursbuches als Träger von praktischer Information gänzlich aushöhlt. Durch dieses Spiel mit Begriffen und Konventionen, das für die Erzählungen in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* charakteristisch ist,³⁵ wird aber nicht nur, wie Best meint, ein ‚witziger‘ Effekt erzeugt.³⁶ Durch die ungewöhnliche Kombination von Ästhetik und Kursbüchern werden vielmehr zwei grundsätzliche und gegensätzliche existentielle sowie ästhetische Verhaltensweisen veranschaulicht; einerseits eine eher zukunftsorientierte, praktische und zielorientierte Verhaltensweise und andererseits eine gegenwartsorientierte, in der die Suche und das Erlebnis im Zentrum stehen. Das Kursbuch als praktischer Informationsträger versteht sich in der Erzählung deswegen nicht nur als ein konkreter Gegenstand, sondern wird im erweiterten Sinne Inbegriff einer Haltung zum Leben und vor allem zur Literatur, die in der Erzählung problematisiert wird.³⁷

Die Ästhetik Muck-Bruggenaus ist auch deutlich subjektivistisch und relativistisch. Die neuen Auskunftsbeamten, die Muck-Bruggenau in ihr Amt einführt, stellen im Unterschied zur knappen und eindeutigen Information der ehemaligen Auskunftsbeamten persönliche „Orakel“ bereit, die den Wünschen jedes Reisenden angepasst sind: „Sie dienten mit gründigen, sorgfältig auf den besonderen Fall des Suchenden abgestimmten Orakeln in ganz neuer Weise dem Publikum [...].“ (20f.) Zwar legt Muck-Bruggenau seinem neuen Kursbuch und Bahnnetz ein Zentrum, nämlich

³⁵ So ist ein durchgehendes Thema des Buches die Vermischung der Bereiche Wirklichkeit und Kunst, was sich in vielen Erzählungen darin ausdrückt, dass reale Erscheinungen als Kunstobjekte aufgefasst und beschrieben werden. So wird im Dschungelkrieg von *Kampfpause* das Geknatter von Maschinengewehren „Strophen“ (93) genannt, und in *Einladung zu Sommergewittern* versammelt sich eine Gesellschaft, um ein Naturphänomen, ein Gewitter, wie eine Theatervorstellung zu genießen (vgl. 32-35).

³⁶ Vgl. Best, S. 173-175.

³⁷ Michael Krüger hat diese Rationalismuskritik der Erzählung erkannt. Er geht aber zu weit, wenn er sie als Kapitalismuskritik interpretiert und von den „wirtschaftlichen Interessen [der] Bahndirektion“ spricht (Krüger, S. 34). Die kapitalistische Wirtschaft wird nämlich im Text gar nicht thematisiert. Vermutlich ist Krüger in seiner Interpretation der Erzählung von Lettaus späterem, politischem Schreiben beeinflusst.

ein Ort, der seinen eigenen Namen trägt, zugrunde, was eine fixe, geschlossene Form eher als eine relative Offenheit andeutet (vgl. 21). Wenn jeder Reisende aber seinem persönlichen „Orakel“ folgen würde, könnte das Bahnnetz sich nicht gleichzeitig allgemein um den Namen Muck-Bruggenaus zentrieren, sondern müsste sich von Fall zu Fall auf relative Weise neu formieren. Auch das Zentrum des Kursbuches versteht sich deswegen eher subjektiv.

Das Kursbuch und die Zugreisen Muck-Bruggenaus, die von seiner Ästhetik bestimmt sind, sind also anders als konventionelle Kursbücher und Reisen nicht zielorientiert. Dadurch, dass keine Zielorte erreicht werden, können die Reisen ewig fort dauern. Diese Endlosigkeit zeigt sich auch in der offenen, dezentralisierten Struktur des Bahnnetzes Muck-Bruggenaus. Es hat kein Zentrum im objektiven Sinne, das es fixieren könnte, sondern die Bestimmung der zentralen Orte ist eine Frage der subjektiven Einschätzung jedes Reisenden. Nach dem Reisen und den Erlebnissen jedes Reisenden formiert sich das Bahnnetz deswegen ständig auf neue Weise.

Diese Relativierung und Subjektivierung des neuen Reisens tragen dazu bei, dessen Wahrheitsgehalt in Frage zu stellen, der schon wegen der vielen fiktiven Elemente des Kursbuches und des Bahnnetzes problematisiert worden ist. Vor allem lässt sich aber die objektive Wahrheit des Reisens und des Kursbuches dadurch in Frage stellen, dass Muck-Bruggenaus, obwohl er dorthin zieht, sich paradoxerweise gleichzeitig dagegen wendet, dass der zentrale Ort der Kursbuches, und zwar der Ort, der seinen Namen trägt, errichtet wird: „Vorschlägen, diesen Ort eigens zu errichten, widersetzte sich Muck-Bruggenaus mit Erfolg.“ (21) Darüber hinaus scheint es, als ob der Ort sowie dessen „Vorsteher“, der sich als Muck-Bruggenaus versteht, von anderen überhaupt nicht bemerkt werden, was darauf hindeutet, dass diese nur subjektive Phantasien Muck-Bruggenaus sind. Der Erzähler vermutet nämlich, dass alle, die den Ort passieren, schlafen:

Durfte man dem Kursbuch glauben, so berührten fast alle Züge diesen Ort irgendwann auf ihrer Reise – vielleicht in einem Augenblick, da alle schliefen, so daß ihnen der Anblick des Vorstehers dieses Bahnhofs, wie er in roter Mütze und erhobener Kelle in Habt-acht-Stellung die unaufhörliche Parade der Züge abnahm, entging. (21)

Ganz eindeutig lässt sich aber nicht entscheiden, was von dem Erzählten in der Welt der Erzählung wirklich zutrifft. Der Text ist durchaus von Unentschiedenheit und Offenheit geprägt. Zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Reisen und Lesen wird grundsätzlich nicht unterschieden, sondern die verschiedenen Bereiche werden gleichgestellt und überschneiden sich. So kann ein Zug, wie zum Beispiel „der Nord-Süd-Express“ (18), ein ‚Thema‘ genannt werden (vgl. 18), und in Muck-Bruggenaus Kursbuch werden, wie gezeigt, wirkliche und fiktive Orte vermischt.

Ebenso wenig lässt sich eindeutig ausmachen, was zu Muck-Bruggenaus Phantasie und was zur Realitätsebene der Erzählung gehört. Obwohl sich ein sukzessiver Übergang des Geschehens in die Phantasie Muck-Bruggenaus mit dem Schreiben des neuen Fahrplans ahnen lässt, wird erzählerisch keine Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit markiert. Im Zitat oben deutet zwar das Schlafen der Passagiere beim Passieren des zentralen Ortes und dessen Vorstehers darauf hin, dass Muck-Bruggenau dieses Ereignis nur phantasiert oder träumt. Obwohl Muck-Bruggenau phantasiert, wird aber sein Inneres nicht fokalisiert, sondern stattdessen werden das Geschehen sowie die ganze Handlung sachlich und distanziert erzählt, wobei die Fokalisierung durchgehend extern ist.³⁸

Dass es sich in der Erzählung trotz allem um unterschiedliche und unvereinbare Ebenen handelt, geht stattdessen aus erzählerischen Paradoxen hervor. Dass Muck-Bruggenaus Zentrum ein „Verkehrsknotenpunkt erster Ordnung“ (21) ist, in dem, wie es sachlich beschrieben wird, „Hunderte Tonnen Frachtguts umgelegt“ (21) werden, widerspricht zum Beispiel der Tatsache, dass niemand das Zentrum bemerkt, was stattdessen darauf hindeutet, dass es eher ein Phantasieprodukt Muck-Bruggenaus ist. Ein weiterer Widerspruch ist die Tatsache, dass Muck-Bruggenau an einen Ort zieht, den es nicht gibt. Derartige Paradoxe markieren einen Bruch zwischen den Bereichen Phantasie und Wirklichkeit und den entsprechenden Erzählebenen des Textes. Dies impliziert aber keine hierarchische Ordnung zwischen den Ebenen und Bereichen. Indem die Phantasien nämlich gleich sachlich wie die realen Ereignisse erzählt werden, müssen sie auch als gleich gültig oder wahr wie diese betrachtet werden. Der Unterschied zwischen den Bereichen wird lediglich eine Frage der Perspektive. Der Ort der Mitte existiert und existiert gleichzeitig nicht. Aus Muck-Bruggenaus Perspektive existiert er, aus der Perspektive der anderen Reisenden existiert er eher nicht.

Derartige paradoxe Gleichstellungen sind charakteristisch für Lettaus Schreiben und prägen auch andere Erzählungen des Buches. Ähnlich wie in *Ein neues Kursbuch* wird zum Beispiel in *Herr Stumpf erliegt einem Trugschluss* erzähltechnisch keine Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie gezogen (vgl. 55-58), vielmehr werden phantastische und reale Ereignisse gleich sachlich erzählt, und der Unterschied der Bereiche geht

³⁸ Hier und fortan beziehen sich die verwendeten erzähltheoretischen Begriffe auf *Die Erzählung* von Gerard Genette sowie auf *Einführung in die Erzähltheorie* von Matias Martinez und Michael Scheffel. Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung* (2. Auflage, übers. v. Andreas Knop, frz. Orig. *Discours du récit*, 1972). München, 1998. – Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (4. Auflage). München, 2003.

stattdessen aus paradoxen Konfrontationen dieser hervor. So wird einerseits konstatiert, dass der Protagonist, der Feuermann Stumpf, der glaubt, dass er ein Schlossherr ist, einem „Trugschluß“ (57) erliegt. Andererseits wird er von einem Bauern „höflich“ (57) begrüßt als wäre er in der Tat Schlossherr.³⁹

Oben ist gezeigt worden, dass die Hervorhebung des Reisens auf Kosten des Zieles mit einer durchgehenden Relativierung und Perspektivierung der Erlebnisse einhergeht. Keine festen Punkte oder absolute Antworten begrenzen das Reisen oder das Lesen, weshalb diese Tätigkeiten ziel- und endlos sind. Diese Offenheit zeigt sich sowohl thematisch als auch in der Erzählstruktur, die dehierarchisiert ist, wobei Realität und Phantasie gleichgestellt werden und keiner von den Bereichen als legitimer als der andere erscheint.

2.1.2.2. *Spielzeug*

Um ein endloses Reisen und das Vermischen von Welten und Bereichen geht es auch in *Spielzeug*, der neunzehnten Erzählung des Buches. Im Zentrum steht eine Spielzeugeisenbahn, welche die zwei Protagonisten, ein Geschwisterpaar, zu Weihnachten bekommen und mit der sie am Weihnachtsabend zusammen mit den Dienern ihrer Familie spielen. Auf dem Teppich des Wohnzimmers bauen sie eine Zugstrecke auf, um die herum eine eigene Welt entsteht, in der „Fabeltiere“ (84) anwesend sind und Zugreisen nach Barcelona und Nizza veranstaltet werden (vgl. 85).

Am Anfang der Erzählung ist diese Spielwelt von der wirklichen Welt der Kinder getrennt. Die Kinder diskutieren den Lauf der Zugstrecke und bauen sie auf (vgl. 84f.). Zusammen mit dem Diener Carl, der die Spielwelt mit erfindet, erzählen sie auch den Handlungsverlauf darin, wobei sie sich diegetisch über der erfundenen Welt positionieren: „’Leute aus Bindersleben!’, ruft der Diener Carl, Marzipanbrot in der Hand, ‚aus meinem Dorf. Sie waren in der Stadt. Jetzt stehen sie hier und winken uns zu.“ (85) Eine Grenze wird somit anfänglich zwischen den Kindern und dem Diener als Erfinder der Spielwelt einerseits und der erfundenen Spielwelt andererseits gezogen.

Je größer und detailreicher die Phantasiewelt wird, desto mehr werden aber die Grenze und die Hierarchie zwischen den Welten des Textes ausgeblendet. Auf die Kinder oder den Diener als Erfinder der Spielwelt wird dabei nicht mehr hingewiesen, sondern die Spielwelt stellt sich als

³⁹ Zur Paradoxie vgl. auch Kapitel 2.2. der vorliegenden Analyse. Diese typisch sachliche Erzählweise Lettaus, die unter der Oberfläche der Einfachheit paradoxe Brüche enthält, erinnert an das Erzählen Kafkas, das Lettau gerade für die Problematisierung des Erzählten schätzte. Vgl. Reinhard Lettau: „Verlangsamung des Wahrnehmens“. In: Ders.: *Zerstreutes Hinausschaun*, S. 187-192.

eine eigenständige, der Wirklichkeit ebenbürtigen Welt dar: „Nun rast der Zug nach Nizza oder wohin, [...] der Landmann winkt hinter der Schranke [...].“ (85) Die Kinder werden auch in die Phantasiewelt hineingezogen. Sie tauchen plötzlich im Zug auf:

In der Kurve bespiegeln sich die langen Wagen. Im blauen sitzen die Geschwister. Da er die Tunnel durchrast, wird es dunkel, eine Notlampe flammt auf, der Schaffner wartet im Gang, sieht den Baum, die Kerzen im Himmel, die silbernen Monde. Später im Schwebestütz über ihnen die zierliche Brücke, links Wachslachen, Nußberge. (86)

Als die Kinder sich in den Zug setzen, werden sie selbst ein Teil ihrer erfundenen Welt, was die Grenze zwischen Erfinder und Erfundenem, kontrollierendem Subjekt und kontrolliertem Objekt auflöst. Umgekehrt haben die Phantasiefiguren ihrerseits Teil an der ‚wirklichen‘ Welt. Aus dem Zitat geht hervor, dass der Schaffner des Zuges, der fokalisiert wird, nicht nur den „Himmel“ sieht, der zu seiner Welt gehört und auf der Realitätsebene der Erzählung wahrscheinlich die Hausdecke ausmacht, sondern er sieht auch den Weihnachtsbaum und die Kerzen der Familie. Diese Gegenstände fasst er dabei offenbar gerade als Baum und Kerzen auf, da sie im Zitat so benannt werden. Der Schaffner hat somit Zugang zu zwei Welten und Ebenen. Er befindet sich sowohl in der Phantasiewelt der Kinder als auch auf der Realitätsebene der Erzählung. Dies gilt auch den erfundenen Bahningenieuren, die damit beschäftigt sind, eine eingestürzte Brücke zu reparieren, die auf der Realitätsebene aus dem Rücken eines Dieners besteht. Um „das Gelände“ anzubohren, verlangen sie nämlich keinen Bohrer, sondern stattdessen den ‚wirklichen‘ Gegenstand, und zwar den Brieföffner, der in der Phantasiewelt einen Bohrer repräsentiert: „Die Ingenieure behorchen das unsichere Gelände, beklopfen es, bohren es an – ‚Den Brieföffner her!‘“ (86) Die Figuren und Dinge der Erzählung halten sich also nicht innerhalb der Grenzen ihrer Welten, sondern sie können sich zwischen den beiden Welten und den diegetischen Ebenen bewegen, wobei diese sich sowohl vermischen als auch ergänzen. Die Vermischung der Welten bedeutet auch eine Auflösung der Hierarchie zwischen ihnen, indem die Kinder, da sie in das Spiel mit einbezogen werden, dies nicht länger von Oben kontrollieren.

Diese ergänzende Vermischung der Welten und der Mangel an Hierarchie und Kontrolle führt dazu, dass das erfundene Zugreisen, ähnlich wie in *Ein neues Kursbuch*, ins Endlose weitergehen kann. Das Thema der Unendlichkeit des Spiels wird schon am Anfang der Erzählung angekündigt. Die Kinder fragen sich dabei, ob der Zug das Haus verlassen und weit hinaus in die Welt fahren kann: „Kommt der Zug immer wieder zurück? Fährt er nicht einmal durch die Wand in den Garten hinaus? Über die Straße? Oder, seine eigenen Geleise vor sich herwerfend, zum Baum, in den Baum, auf den Baum?“ (84) Es zeigt sich aber, dass der Zug sich

räumlich innerhalb der Wände des Hauses hält. Er scheint immer denselben Kreislauf auf dem Teppich des Wohnzimmers zurückzulegen, wobei das für das Buch gewöhnliche Kreislaufmotiv auch in dieser Geschichte auftaucht (vgl. 84f.). Zeitlich gibt es aber kein Ende des Spieles, und es erreicht auch neue Ebenen. Als die Kinder schließlich essen gehen müssen, hört das Spiel, das sich jetzt vollständig von ihrer Kontrollinstanz gelöst hat, nicht auf, sondern stattdessen wird dieses Ereignis in die Phantasiewelt mit einbegriffen und wiederholt. Wie die Kinder gehen auch die Ingenieure essen, und genau wie auf der Realitätsebene der Erzählung wird in der Kantine der Ingenieure Weihnachten gefeiert und Karpfen gegessen (vgl. 86f.). Auch Kinder sind dabei, die eine Spielzeugbahn zu Weihnachten bekommen, womit sie am Ende der Erzählung, wie die Kinder auf der Realitätsebene am Anfang, im Begriff sind zu spielen (vgl. 87). Durch diese Parallelisierung und Bespiegelung der Ebenen, wodurch die Erzählung die Struktur der *Mis en abyme* aufweist, wird thematisch sowie kompositorisch auf eine endlose Wiederholung des Spiels hingedeutet. Das Ende macht dabei eine fast wörtliche Wiederholung des Anfangs aus. Der einzige Unterschied ist, dass die Kinder auf der diegetischen Ebene einen Metallzug bekommen (vgl. 84), während die Kinder auf der metadiegetischen Ebene einen Zug aus Glasur bekommen (vgl. 87). Diese kleine Variation markiert einen Unterschied der Welten und unterstreicht das endlose Verbreiten des Spieles, das sich sowohl auf dieselbe Weise fortsetzt als auch neue Ebenen und Welten erreicht.

Das Zugreisen in *Spielzeug* ist ebenso wenig wie in *Ein neues Kursbuch* auf bestimmte Endziele orientiert. Die Kinder sitzen wie „Herrschaften“ (86) im Speisesaal des Spielzuges und trinken Champagner, wobei sie vermutlich wie Muck-Bruggenau das Reisen an sich genießen, das ständig in Kreisen auf dem Teppich weitergeht. Reisen und Spielen sind auch, wie in Muck Bruggenaus Welt, dezentralisiert und dehierarchisiert. Phantasie und Wirklichkeit werden vermischt und gleichgestellt, und dem Spiel fehlt eine äußere Kontrollinstanz. Deswegen lässt es sich nicht begrenzen. Die Kreise, die der Zug zurücklegt, sind nicht geschlossen, sondern offen. Sie ermöglichen Grenzüberschreitungen und ein Verbreiten des Spieles in ständig neue Welten.

Die Ziel- und Endlosigkeit der Welten dieser Erzählungen sowie ihre Offenheit und Veränderlichkeit haben sie auch mit den Welten der Geschichten, die in Kapitel 2.1.1. analysiert worden sind, gemeinsam. Ebenso wenig wie Muck-Bruggenau oder die Geschwister in *Spielzeug* können, wie gezeigt, Eduard in *Der Irrgarten* oder die Beamten des Zentralortes in *Die Größe des Reiches* ihre Welten von Außen kontrollieren, sondern in allen diesen Erzählungen umfasst die veränderliche und perspektivische Welt alles und es gibt keinen festen Punkt außerhalb dieser Welten. Die vier bisher analysierten Erzählungen

verbindet auch die Tatsache, dass die Figuren der Erzählungen den veränderlichen und unkontrollierbaren Zustand der Welt akzeptieren, oder sogar, wie in den zuletzt analysierten Erzählungen, mögen. Muck-Bruggenau zieht die endlose fiktive Welt der zielorientierten Wirklichkeit vor, und die zwei Geschwister scheinen die Grenzüberschreitung und die fiktive Zugreise zu genießen, obwohl sie dabei ihre Kontrollposition verloren haben.

2.1.2.3. *Bestrafung eines Gastes*

Bestrafung eines Gastes, die vierte Erzählung des Buches, handelt von einem wochenlangen Warten auf einen Gast, der nicht ankommt. Der Gast meldet sich regelmäßig telegrafisch an und verschiebt seine Ankunft aus variierenden Gründen immer wieder aufs Neue. Mit der Zeit beginnen aber die Gastgeber, die künstlerische Qualität der Telegramme des Gastes, die immer länger und schöner werden, zu schätzen, wobei sie die Telegramme, ähnlich wie Muck-Bruggenau das Kursbuch, als Literatur betrachten. So nennen sie eines der Telegramme einen „Essay“ (23), und sie teilen sie wie literarische Werke in verschiedene Epochen ein, wie zum Beispiel „die klassische Periode“ (23). Auf ähnliche Weise wie Muck-Bruggenau das Lesen des Kursbuches der Ankunft am Zielort vorzieht, ziehen auch die Gastgeber die Telegramme des Gastes seiner Ankunft vor:

Man ertappte sich, wenn eben ein neuer Ankunftsstermin näher rückte, bei dem Gedanken, daß ein neuerlicher Draht der bloßen Ankunft des Gastes selbst vorgezogen werden müsse, variierten doch die Gründe für deren Verschiebung so unerwartet, daß die, wie man bald zu sagen pflegte, wirkliche Ankunft des Gastes alle enttäuscht hätte. (22)

Die fiktiv geprägten und veränderlichen Berichte setzen die Abwesenheit ihres Verfassers und ihrer Hauptfigur voraus. Gerade das Ausbleiben des Gastes veranlasst ihn, „über die Maßen raffinierte[...] Entschuldigungstext[e]“ (22) zu schreiben. Je länger er auf sich warten lässt, desto länger und schöner werden die Berichte: „Die Begründungen wurden ausführlicher, die Worte gewählter [...].“ (22) Auch die geographische Entfernung des Gastes vom Zielort, die mit der Zeit nicht ab-, sondern zunimmt, scheint dem Erzählen förderlich zu sein. Das letzte Telegramm, das vom weit entfernten Hammerfest geschickt wird, macht nämlich einen ganzen „Essay“ (23) aus.

Mit diesem letzten Telegramm wird das Warten aufgegeben und die Gesellschaft, die sich versammelt hat, um die Ankunft des Gastes zu feiern, nimmt sich stattdessen vor, seine Ankunft zu spielen (vgl. 24). Wie die literarischen Telegramme ersetzt auch dieses Rollenspiel die wirkliche Ankunft des Gastes. Während jedoch die Telegramme am Anfang einen wirklichen, wenn auch abwesenden Urheber und Protagonisten haben, ist

im Rollenspiel am Ende jeder Bezug auf eine äußere Wirklichkeit verschwunden. Die Ankunft wird ganz und gar in ein fiktives Spiel verwandelt, in dem die Rollen beliebig verteilt werden. Die Rolle des Gastes wird dem Sohn der Gastgeber zugeteilt, der ähnlich wie andere Figuren im Buch einfach durch den Wechsel äußerer Attribute die neue Rolle spielen kann.⁴⁰ Er ahmt lediglich die Gesten und das Verhalten des ursprünglichen Gastes nach, um sich die Rolle befriedigend anzueignen: „[...] und mit der Linken lässig ins Haus hineinwinkend, übergab er dem Diener ein nennenswertes Trinkgeld. [...] Umfangreiche Berichte legte er über die Widerwärtigkeit seiner Verzögerung ab [...].“ (24)

Zwar kommt am Ende der Gast wirklich an, aber dabei hat er die Gastrolle verloren, die der Sohn übernommen hat. Stattdessen kommt zum ersten Mal seine Individualität zum Vorschein, und zwar dadurch, dass sein Name, Flugbeil, der bis jetzt verschwiegen worden ist, erwähnt wird (vgl. 24).⁴¹

Individuelle Identität und Rollenfunktion, wirkliche Ankunft und Spiel verschmelzen somit nie zu einer harmonischen Einheit in der Erzählung. Der Gast darf in seiner Rolle als Gast nicht ankommen, weil dadurch das Ziel erreicht wäre, was, ähnlich wie in den beiden oben analysierten Erzählungen dieses Teilkapitels, das Ende des Erzählens und des Spiels bedeuten würde. Stattdessen hält er sich fern, während das Erzählen, und zwar die literarischen Berichte, die sukzessiv länger werden, sowie das Spiel ohne Ende weitergehen können.

Die Figuren der Erzählung sind keine deutlichen individuellen Charaktere, sondern gehen fast vollständig im Rollenspiel auf. Als der ursprüngliche Gast seine Gastrolle verloren hat, schlüpft er zum Beispiel schnell in eine neue Rolle, nämlich die des Dieners, und scheint durch diesen Rollenwechsel auf dieselbe Weise wie der den Gast spielende Sohn im Grunde verwandelt zu werden. Unmittelbar und ohne Anlernen kann er nämlich die Rolle befriedigend spielen. Er wird einfach in eine Dienerlivree gesteckt, und danach verrichtet er seinen Dienst „mit Eifer“ (24). Das Einzige, was bei ihm dabei auf eine zusammenhängende Identität

⁴⁰ Auf ähnliche Weise schlüpft beispielsweise Muck-Bruggenau leicht in eine neue Rolle, nämlich die eines Auskunftsbeamten, obwohl er in Wirklichkeit „das Recht [...] praktiziert“ (18f.). Er eignet sich einfach die Kleidung der Auskunftsbeamten an und wird dadurch fähig, ihren Beruf auszuüben.

⁴¹ Ebenfalls wird auch der Name des Sohnes, der Theodor heißt, erst als er nicht mehr in erster Linie der Sohn ist, sondern die Rolle des Gastes übernommen hat, erwähnt (vgl. 24). Ansonsten werden in dieser Erzählung keine Namen erwähnt, außer dem der in vielen Erzählungen vorkommenden Figur Frau Saatmantels, die vorschlägt, dass sie die Ankunft des Gastes spielen sollten (vgl. 24). Frau Saatmantel nimmt aber eine Sonderstellung in der Welt der Erzählungen ein. Außer in dieser Erzählung hat sie eine entscheidende Rolle in zwei anderen, nämlich *Einladung zu Sommergewittern* und *Ärger mit der älteren Generation* (vgl. 32-35 bzw. 40-45).

hindeutet, ist die Tatsache, dass er sich an seine Vergangenheit zu erinnern scheint: „Man weiß jedoch, daß er mitunter erblaßt, wenn von der Ankunft eines Gastes die Rede ist.“ (24)

Die zentrale Struktur von *Bestrafung eines Gastes* besteht aus der umgekehrten Parallelität der realen Ankunft und des Spieles. Je weiter sich der Gast vom Zielort entfernt, desto mehr verbreitet sich das Spiel. Dieser Struktur sind andere Elemente der Geschichte untergeordnet. Auf ähnliche Weise wie die psychologische Glaubwürdigkeit der Figuren in *Der Irrgarten* der Struktur dieser Geschichte unterstellt ist, muss auch in *Bestrafung eines Gastes* der Realismus zugunsten der Struktur zurücktreten. Dass Herr Flugbeil am Ende plötzlich erscheint, nachdem er sich kurz davor in Hammerfest befunden hat, ist ebenso unrealistisch wie das Auftauchen der Frau neben dem Architekten am Ende von *Der Irrgarten* und versteht sich stattdessen als ein Ausdruck der zentralen Diskrepanz zwischen Ankunft und Rollenspiel. Erst als Herr Flugbeil sich als Gast bis nach Hammerfest entfernt hat und dadurch seine Gastfunktion verloren hat, kann er, und zwar in Ermangelung jeder Rolle, ankommen.

Ähnlich wie in den Erzählungen, die vorher in diesem Kapitel analysiert worden sind, fehlen der Fiktion und dem Spiel in *Bestrafung eines Gastes* ein bestimmtes Ziel sowie ein absolutes Zentrum, die sie begrenzen könnten. Der Urheber und Protagonist des fiktionalen Spieles hält sich zunächst fern, um am Ende gänzlich zu verschwinden. Dabei ist er ebenso wenig wie die Geschwister in *Spielzeug*, die sich als Erfinder ihrer Spielwelt zurückziehen oder Muck-Bruggenau, der im rein subjektiven Zentrum seiner Bahn sitzt, dazu fähig, seine Welt zu kontrollieren und fixieren.

2.1.2.4. Die Ausfahrt

Die Ausfahrt handelt von drei Freunden, denen es misslingt, gemeinsam eine Fahrt in einer Kutsche zu veranstalten. Sie sind nämlich ihrer gegenseitigen Rangordnung nicht gewiss und können deswegen nicht entscheiden, wer als Herrschaft drinnen im Wagen sitzen und wer Kutscher sein soll. Zwar verändern sich ihre Wünsche mit der Zeit, sodass sie bald Kutscher, bald Herrschaft sein wollen, aber alle drei wollen immer dasselbe, weshalb sie sich um die Plätze drinnen im Wagen bzw. auf dem Kutscherbock immer wieder streiten müssen (vgl. 7-10). Ihr possenhafter Kampf, der unter anderem darin besteht, dass sie sich ein Bein stellen oder Anlauf nehmen und das Ziel verfehlen, wird von ihren Nachbarn, insbesondere dem Oberst Wenzel beobachtet, der während des sich täglich wiederholenden Kampfes der Freunde sein Dessert am Fenster seines Hauses einnimmt (vgl. 7).

Die drei Freunde und ihr Kampf um den Wagen bleiben in der Erzählung rätselhaft. Für den Oberst stellen sich die Streitigkeiten wie „wunderliche Schauspiele“ (8) dar, die ihn sowohl erregen als auch erschrecken, deren Grund er aber nicht erkennen kann. Die Freunde sind auch keine deutlich gezeichneten Charaktere. Weder ihre Namen, ihr Aussehen noch ihre inneren Eigenschaften werden erwähnt. Sie werden durchgehend „die Freunde“ genannt und untereinander nur durch die Ordnungszahlen „der erste“, „der zweite“ und „der dritte“ unterschieden (vgl. 7). In Ermangelung deutlicher Identität spielen sie auch Rollen, die sie wie andere Figuren im Buch, wie zum Beispiel der Sohn in *Bestrafung eines Gastes*, ohne Schwierigkeit wechseln. Manchmal sind sie Herren, manchmal Diener, und der Wechsel wird dabei auf charakteristische Weise durch ihr Äußeres, durch ihre Kleidung, markiert (vgl. 9).

Die Unbestimmtheit der drei Protagonisten wird erzähltechnisch durch eine konsequent verwendete externe Fokalisierung markiert, wobei der Erzähler mit Sicherheit nur das erzählen kann, was von Außen sichtbar ist. Über innere Motive und Gefühle seiner Figuren kann er dagegen nur spekulieren. So sinnt er darüber nach, ob die Ursache dafür, dass die Freunde sich gerade um den Diener- und Kutscherplatz streiten, ihre Bescheidenheit sein könnte. Ganz sicher ist er aber nicht, und da zudem gewisse Tatsachen gegen diese Deutung sprechen, bleibt das Motiv unklar:

War Bescheidenheit und allseitige Rücksicht auf die Ebenbürtigkeit der Freunde untereinander zur Deutung dieser mittäglichen Zwischenfälle vorgeschlagen worden, in denen es immer wieder um den Platz auf dem Bock zu gehen schien, zu dem keiner den anderen, jeder sich selbst erniedrigt sehen wollte [...], so mußte man doch erschrecken, als nach einigen Wochen das umgekehrte Schauspiel zu beobachten war, denn nun erhob sich der Streit offensichtlich um die Plätze im wohlgepflegten Innern des herrschaftlichen Gefährts. (8f.)⁴²

Ebenso rätselhaft wie die Freunde, die sowohl vom Erzähler als auch von dem Oberst Wenzel, der sie die ganze Zeit über durch sein Fenster beobachtet und sich ihnen nie annähert, distanziert sind, ist der zentrale Gegenstand der Erzählung die Kutsche. Am Anfang der Erzählung steht sie plötzlich vor dem Haus der Freunde. Sie scheint dabei nirgendwoher zu kommen, sondern von allen räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen entbunden zu sein, was mit der paradoxen und nichtidiomatischen Wortwahl „zu stehen begonnen“ unterstrichen wird:

Diese, ein nach allen Seiten hin hochgeschlossenes, dunkles Gefährt mit mäßigem Zierat an den Türverschlagen, hatte vor dem Halbrund des

⁴² Auffallenderweise heben viele Kommentatoren der Erzählung gerade Bescheidenheit und Gleichheitsstreben als einzige Motive des Kampfes der Freunde hervor, ohne dies zu problematisieren. Sie berücksichtigen dabei nicht, dass diesen Motiven, wie im Zitat deutlich wird, vom Erzähler widersprochen wird. Vgl. Best, S. 172. – Wischenbart, S. 3.

Treppenaufgangs eines Tages zu stehen begonnen, als sei sie dortselbst, an Ort und Stelle, in ihrer Gänze dem Pflaster entsprungen. (7)

Ähnlich wie die Freunde, deren innere Gefühle und Motive verborgen bleiben, ist das Innere der dunklen Kutsche verhüllt und unsichtbar. Wie aus dem Zitat hervorgeht ist sie am Anfang „hochgeschlossen“, und am Ende ist sie ebenfalls „dem Anblick der Menge durch dichte Seidenvorhänge entzogen“ (10). Da die fiktiven Figuren in die Kutsche nicht hineinsehen können, kann der externen Fokalisierung zufolge auch der Erzähler nicht enthüllen, wie es drinnen aussieht. Erst am Ende, als die Freunde hinein getreten und die Türen geöffnet sind, kann er konstatieren, dass ihr Inneres „cordfarben[...]“ (9) ist.

Die drei Freunde, die ab und zu gerade um einen Platz drinnen im Wagen kämpfen, scheinen insbesondere Schwierigkeiten damit zu haben, das Innere des Wagens zu erreichen. Sie geraten stattdessen über oder unter ihn oder in einen Kreislauf um ihn herum. Es scheint beinahe, als ob etwas sie wegstößt, als sie sich dem Wagen nähern:

So konnte es geschehen, daß die drei Freunde, scheinbar lässigen, selbstvergessenen Schrittes, sich der Kutsche näherten, dann jedoch hastig und mit übertriebenen Gesten sich wieder von ihr entfernten, sie umschleichend, einander bald in gemessenen Verbeugungen zum Sprung auf Bock oder Treppchen ladend. (8)

Die Schwierigkeit der Freunde, den Wagen zu erreichen, lässt sich als eine Parallele zur begrenzten Möglichkeit des Erzählers und der Beobachterfiguren, sich den Freunden zu nähern, betrachten. Sowohl die Freunde als auch der Wagen lassen sich nur oberflächlich berühren.

Am Ende gelingt es zwar den Freunden, zufällig in die Kutsche hinein zu kommen. Sie scheinen aber nur halbwegs drinnen zu sein. Sie schließen die Türen nicht, sondern die Kutsche ist immer noch offen und bietet, indem die Türen „nach außen pendel[n]“ (9), keine Ruhe und Stille. Deshalb können sie nicht losfahren. Stattdessen lösen sie schließlich ihr Problem dadurch, dass alle drei sich als Diener kleiden und dass einer von ihnen den Bock besteigt und die anderen sich auf die Querleiste stellen. Dabei berühren sie aber immer noch nur die Außenseite der Kutsche, während ihr Inneres unberührt und verborgen bleibt (vgl. 9f.).

Otto F. Best sowie Rüdiger Wischenbart sind der Ansicht, dass die Schlusspointe der Erzählung gerade die Leere der Kutsche ist und dass die Vorhänge vorgezogen sind, damit diese Tatsache nicht enthüllt wird.⁴³ Diese Deutung erklärt aber nicht, warum die Kutsche bereits am Anfang geschlossen ist und die Vorhänge vorgezogen sind. Sie nimmt auch keine

⁴³ Vgl. Best, S. 172. – Wischenbart, S. 3. Auch viele Rezensenten, wie zum Beispiel Günter Blöcker und Jost Nolte, setzen voraus, dass der Wagen leer ist. Vgl. Blöcker: „Irrationale Anschlüsse“. – Jost Nolte: „Variationen über des Menschen Sehnsucht“. In: *Die Welt*, 14.7.1962.

Rücksicht auf die konsequent verwendete externe Fokalisierung, die stattdessen den Zweck erfüllt, den Figuren und den Gegenständen Rätselhaftigkeit und Vieldeutigkeit zu verleihen. Das Wesentliche ist nicht, ob die Kutsche am Ende leer ist oder nicht. Entscheidend ist stattdessen, dass dies nicht vollständig klar gemacht werden kann, da niemand, auch nicht der extern fokalisierende Erzähler, in die Kutsche hineinsehen kann.

Die rätselhafte Natur des Wagens, der sich nicht vollständig fassen lässt, erklärt auch die Tatsache, dass die Freunde ihn schließlich nur als Diener und nicht als Herren fahren können. Im Unterschied zur herrischen Kontrolle markiert die Dienerrolle nämlich Demut und Distanz. Insbesondere die Haltung der zwei Diener, die am Ende auf der Querleiste stehen, zeigt Demut. Sie legen die Häupter auf das Wagendach und sind „jederzeit zum dienenden Absprung“ (9) bereit.

Auch der Mangel an autoritärer Erzählerinstanz verleiht der Erzählung Vieldeutigkeit. Darüber hinaus, dass das Wissen des Erzählers durch die externe Fokalisierung begrenzt ist, zeigt sich sein Mangel an Autorität darin, dass es keine klare Grenze und keinen deutlichen hierarchischen Unterschied zwischen dem Erzähler und den Figuren gibt. Die Figuren können nämlich, wie vor allem Wenzel, selbst als Erzähler auftreten, wobei unklar ist, ob das Erzählte von ihnen oder von dem extradiegetischen Erzähler stammt: „[...] der Oberst Wenzel also meldet, daß manchmal einer der Freunde das Treppchen zur Tür der Kutsche empor springt [...]. Niemand, so bemerkt Wenzel, steigt dann zu [...].“ (7f.) Die Hierarchie der Erzählebenen und der Unterschied zwischen extradiegetischem und intradiegetischem Erzähler werden in diesem Fall vor allem dadurch problematisiert, dass Wenzel offenbar imstande ist, mit dem extradiegetischen Erzähler zu kommunizieren und ihm seine Beobachtungen zu „melde[n]“ (7). Keine andere Figur, an die Wenzel sich mit seinen Meldungen richten könnte, ist nämlich anwesend. Eine derartige Grenzüberschreitung, oder Metalepse, löst die Erzählhierarchie auf und drückt auf ähnliche Weise wie in der Erzählung *Ein Spielzeug*, in der auch metaleptische Grenzüberschreitungen vorkommen, ein perspektivisch offenes und dezentralisiertes Erzählen aus, das für die Postmoderne charakteristisch ist.⁴⁴

Die Autorität des extradiegetischen Erzählers wird auch dadurch untergraben, dass seine Erzählung ganz und gar auf sekundären

⁴⁴ Zu Metalepsen vgl. Brian Mc Hale: *Postmodernist Fiction*. London, New York, 1987, S. 124-128. Laut Brian Mc Hale ist die Anwendung von Metalepsen charakteristisch für postmodernes Erzählen. Eine direkte Kommunikation zwischen Erzähler und Figur kommt auch in der Erzählung *Herr Strich schreitet zum Äußersten* vor. Der extradiegetische Erzähler lässt sich am Anfang dieser Erzählung als der Zuhörer dessen verstehen, was Leute über Herrn Strich berichten, da keine Figuren, die stattdessen zuhören könnten, im Text vorkommen (vgl. 49).

Informationen seiner Figuren, vor allem auf den Berichten Wenzels, aufgebaut ist, und dass er also für das Erzählen von seinen Figuren abhängig ist. Als die Freunde am Ende wegfahren und aus dem Blickfeld des Obersten verschwinden, tauchen anstelle von ihm neue Figuren auf, deren Beobachtungen von da an der Erzählung zugrunde liegen: „Passanten, die das vornehme Gefährt vorbeifahren sahen, wollte ein Blick ins Innere der Kutsche nie gelingen.“ (10) Dies bedeutet, dass die Perspektiven und Wahrnehmungen variieren. Da es keine autoritäre Instanz gibt, die ein Urteil über sie fällen könnte, müssen diese divergierenden Wahrnehmungen und Auffassungen als gleich wahr betrachtet werden. Dem Oberst und den übrigen Nachbarn, die den Kampf der Freunde von Anfang an betrachtet haben, sowie den Lesern des Textes, der auf den Beobachtungen der Nachbarn aufgebaut ist, muss es logisch scheinen, dass der Wagen leer ist, da die Freunde nicht drinnen sitzen und sich keine Mitreisenden gezeigt haben. Wird das Gefährt aber aus der Perspektive der neuen Beobachter betrachtet, erscheint stattdessen das Gegenteil wahrscheinlicher, d.h. dass jemand in der Tat drinnen im Wagen sitzt.

Es handelt sich also im Fall des Wagens, wie im Fall der Freunde, um ein Zentrum des Geschehens, das sich nicht fassen und fixieren lässt, sondern das stattdessen divergierende Deutungen hervorruft. Dies verleiht der Erzählung eine perspektivische Offenheit, die ähnlich wie in *Der Irrgarten* auch die oberflächliche Linearität der Erzählung bis hin zur witzigen Schlusspointe problematisiert. Solange die Freunde sich unter dem Fenster des Obersts befinden, sind sie ein Teil seiner Erzählung, die er weiter vermittelt. Da sie am Ende aus seinem Blickfeld verschwinden, nehmen sie ihm sozusagen diese Erzählung weg und geben sie stattdessen neuen Beobachtern und potentiellen Erzählern. Dies erklärt, warum Wenzel am Ende ‚erzürnt‘ ist (vgl. 9), was sonst unverständlich wäre.

Auf ähnliche Weise wie in den Erzählungen, die oben analysiert worden sind, geht es somit in *Die Ausfahrt* um ein Erzählen und ein Reisen, die kein absolutes Zentrum, keine Ziele und keine Hierarchie kennen und deswegen in ihrer Offenheit ins Endlose fortgesetzt und variiert werden könnten.

2.1.3. Zusammenfassung des Kapitels 2.1.

Die Welt der Erzählungen, die in diesem Kapitel analysiert worden sind, ist relativ, veränderlich und ziellos. Gegebene Hierarchien werden aufgelöst und gegensätzliche Bereiche, wie zum Beispiel Phantasie und Wirklichkeit, überschneiden sich. Die Figuren haben keine stabile Identität, sondern spielen Rollen, die sie leicht wechseln können. Es gibt keine sichere

Position außerhalb dieser Welt, sondern sie begreift alles mit ein und lässt sich deswegen von Außen nicht kontrollieren.

In keiner der bisher untersuchten Erzählungen leisten die Figuren ihrer Welt gegenüber Widerstand. Zwar kommen in *Der Irrgarten* und *Die Größe des Reiches* Gegenpole zur veränderlichen Welt vor, die Sicherheit und Stabilität repräsentieren. Als aber diese Sicherheit und Kontrolle sich als illusorisch erweisen, scheinen die Figuren dies ohne Schwierigkeit zu akzeptieren. Eduard scheint sein Haus, das er am Ende verliert, nicht zu betrauern, sondern tanzt einfach weiter im Labyrinth, und vom zentralen Ort des Reiches wird das die Welt kontrollierende Zählprojekt anscheinend ohne größeren Widerstand aufgegeben. In *Die Ausfahrt* ist Oberst Wenzel zwar erzürnt, als die Freunde am Ende außerhalb seiner Sichtweite verschwinden und dadurch die Erzählung verändern und perspektivieren, die er vorher als Erzähler kontrollierte, aber auch er leistet der veränderlichen, relativen Welt keinen Widerstand. In den übrigen Erzählungen, die in Kapitel 2.1.2. analysiert worden sind, bejahen die Figuren sogar die Veränderlichkeit und Ziellosigkeit der Welt. In *Ein neues Kursbuch* machen die Ziellosigkeit und Perspektivität das poetologische Programm des Protagonisten Muck-Bruggenau aus. Er sowie auch die Geschwister in *Spielzeug* ziehen das endlose, fiktive Reisen der zielorientierten Wirklichkeit vor. In *Bestrafung eines Gastes* ziehen die Figuren ebenfalls das endlose und ziellose Spiel der Wirklichkeit vor, die in diesem Fall die reale Ankunft eines Gastes ausmacht.

Diese positive Einstellung der Figuren gegenüber ihrer Welt bedeutet aber nicht, dass die Erzählungen sich nur als ‚leicht‘ lesen oder, wie die meisten Rezensenten sowie Otto F. Best meinen, sich als sinnleer und rein ‚witzig‘ abtun lassen. Zwar sind sie auffallend humoristisch. Die humoristischen Elemente werden aber durch eine komplexe Struktur und eine thematische Auseinandersetzung mit existentiellen und philosophischen Fragen, wie zum Beispiel der Relativität der Welt, aufgewogen.

Der verhältnismäßig ‚heitere‘ Ton, der trotz allem die bisher analysierten Erzählungen prägt, unterscheidet diese Erzählungen von denen, die im nächsten Kapitel analysiert werden. In den Erzählungen, die im Folgenden zu analysieren sind, scheinen die Figuren nämlich nicht mit ihrer Welt zufrieden zu sein, sondern nach einem sicheren Punkt jenseits der Veränderlichkeit, nach Wahrheit und Identität zu suchen.

2.2. Die Suche nach Sinn und Ordnung

2.2.1. Künstlerische Kontrolle und Wirklichkeitsflucht

2.2.1.1. *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche*

Im Unterschied zu den meisten Erzählungen des Buches ist *Beim Vorbeifahren der Potemkinschen Kutsche* in einem spezifischen historischen Kontext situiert. Die Erzählung spielt in der Ukraine am Ende des 18. Jahrhunderts und thematisiert Fürst Potemkins vermeintliches Errichten von Kulissendörfern anlässlich eines Besuches der Kaiserin Katharina II.⁴⁵ Der homodiegetische Erzähler und Protagonist der Geschichte ist der Bauaufseher eines derartigen ‚potemkinschen‘ Dorfes, und die Geschichte besteht aus seinen Tagebuchsnotizen über den Verlauf der Arbeit, die sich über den April 1784 erstrecken.

Im Tagebuch des Erzählers zeigt sich, dass das Errichten des Dorfs nicht wie geplant verläuft. Das Problem ist, dass das Kulissendorf sich immer mehr wie ein wirkliches Dorf darstellt. Die Kulissenfenster der Häuser werden durch richtige Glasfenster ersetzt und aus den Schornsteinen beginnt echter Rauch zu steigen (vgl. 36f).

Der Erzähler geht davon aus, dass es sich dabei um einen linearen Prozess, um eine Verwandlung des Kulissendorfes in ein wirkliches Dorf handelt, und er vermutet auch, dass die Kulissenarbeiter, die anfänglich die Gerüste der Kulissen errichteten und danach untätig sind, daran schuld sind. Aus Langeweile, meint er, haben sie die Verwandlung, die er eine ‚Übung‘, die „um sich greift“ (36) nennt, angefangen.

Die Ausdrucksweise des Erzählers bei der Beschreibung der Tätigkeit der angeblichen Kulissenmaler deutet aber auf eine viel größere Komplexität des Dorfes hin. Es scheint dabei, als ob dieses schon am Anfang Elemente der Wirklichkeit enthalten würde, und dass Wirklichkeit und Fiktion sich nicht von einander unterscheiden ließen. Obwohl er ausdrücklich meint, dass die Arbeiter „natürlich nur Maler“ (36) sind, zeigt seine Wortwahl eher, dass sie nie mit Malereien, sondern schon immer mit wirklicher Bauarbeit beschäftigt waren. Die Kulissenfenster werden zum Beispiel von ihnen „mit geschickten Pinseln ein[ge]gepass[t]“ (36), als handle es sich um wirkliche Glasfenster, und die angeblichen Maler ‚werfen‘ sie auch ‚ein‘, als wäre sie aus Glas (vgl. 36). Weiter zeigt sich, dass die angeblichen Kulissenhäuser von Anfang an wie wirkliche Häuser

⁴⁵ Der Wahrheitsgehalt dieses Gerüchts, d.h. inwiefern Potemkin die Arbeit der Städte vernachlässigte, die er zu errichten beauftragt war, und den Häusern nur schöne Fassaden gab, ist in der Forschung strittig. Vgl. dazu Simon Sebag Montefiore: *Prince of Princes. The life of Potemkin*. London, 2001 (1. Ausgabe 2000), S. 268-272.

funktionieren. So ist das ‚Quartier‘ des Aufsehers und Erzählers, das seiner ausdrücklichen Meinung nach nur „von der Straße her wie ein Rathaus aussieht“ (36), in funktioneller Hinsicht ein wirkliches Rathaus, indem der Erzähler, wie er sagt, darin den Arbeitern „Rat“ gibt: „Hier liege ich Tag und Nacht und höre mir die Rapporte der Vormänner an. [...] ‚Väterchen Aufseher‘, sagen sie, ‚was soll nun geschehen?‘, und ich diene ihnen mit Rat.“ (36) Auf ähnliche Weise funktioniert auch die Kulissenschenke wie eine wirkliche Schenke, weil darin alkoholische Getränke ausgeschenkt und getrunken werden: „Man berichtet mir, daß sie hinter der Holzwand, die sich von der Straßenseite her als Schenke ausgibt, herumliegen und dauernd trinken.“ (36)

Der Zusammenfall von Wirklichkeit und Fiktion, der somit im Tagebuch des Dorfaufsehers angedeutet wird, erklärt sich in der Erzählung mit der Aufhebung der Grenze zwischen Schöpfer und Schöpfung. Als der eigentliche Grund dafür, dass das Dorf seine Kulissennatur nicht bewahren kann, lässt sich die Tatsache verstehen, dass die Arbeiter wegen des großen Abstandes zu ihren Heimatdörfern im Kulissendorf wohnen müssen (vgl. 36). Dadurch werden sie selbst ein Teil ihres Werkes. Bevor sie mit der Arbeit am Dorf anfangen, errichten sie Schlafstätten, die direkt an die Kulissenhäuser grenzen und auch teilweise aus demselben Material wie diese bestehen (vgl. 36). Dadurch zeigt sich, dass Wirklichkeit und Schein sowie Leben und Werk im Dorf von Anfang an grundsätzlich verschmelzen, und dass es sich nicht, wie der Aufseher meint, um eine lineare Verwandlung aus dem einen in den anderen Zustand handelt.

Dieser Mangel an deutlichen Grenzen zwischen gegensätzlichen Kategorien der Welt sowie die Unmöglichkeit, die Welt oder ein geschöpftes Objekt von einer distanzierten Subjektposition aus zu kontrollieren, werden im Buch häufig thematisiert und lassen sich in Verbindung mit poststrukturalistischer Theorie bringen.⁴⁶ In *Die Größe des Reiches* werden, wie gezeigt, die Zähler selbst ein Teil ihrer gezählten Welt, indem sie ähnlich wie die Arbeiter in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* sich darin ansiedeln, und in *Der Irrgarten* lässt sich das Labyrinth ebenso wenig wie das potemkinsche Dorf als Objekt abgrenzen und von Außen kontrollieren. Als ein Beispiel für diese Thematik lässt sich auch die elfte Erzählung, *Herr Paronne fährt in die Provinz*, erwähnen (vgl. 52-54). Wie viele andere Figuren im Buch ist der Protagonist dieser Erzählung, der Diktator Paronne, stärker an der Kunst

⁴⁶ Diese Thematik weist vor allem eine Affinität mit der poststrukturalistischen Theorie Michel Foucaults auf, laut der der traditionellen, vor allem neuzeitliche, wissenschaftliche Wahrheitsanspruch und die Trennung des untersuchten Objektes vom untersuchenden Subjekt eine Illusion sind, der Macht- und Kontrollbegierde zugrunde liegt. Vgl. dazu Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses* (übers. v. Walter Seitter, Frz. Orig. *L'Ordre du discours*, 1972). München, 1974.

als an der Realität interessiert,⁴⁷ wobei sein ästhetisches Interesse mit dem Anspruch auf totale diktatorische Kontrolle einhergeht. Die Orchester des Landes, über das Paronne regiert, müssen beim Spielen nämlich seine Befehle bis ins Detail befolgen, und die Musiker dürfen nur von ihm im Voraus sanktionierte Fehler machen (vgl. 53). Diese totale Kontrolle über alle Orchester des Landes ist aber nur auf Distanz möglich, was zum Dilemma führt, dass der Diktator nie die musikalischen Aufführungen direkt erleben kann, sondern mit nachträglichen Berichten darüber zufrieden sein muss. Als er schließlich trotz allem versucht, die Musik am Platz zu genießen und mit seinem Auto an den langen Reihen von spielenden Orchestern, die seinen Weg flankieren, vorbeifährt, misslingt es ihm aber, eine der Musik angepasste Fahrt zu halten. Das Auto fährt zu schnell, was die Musik in eine ungenießbare Kakophonie verwandelt. Als der Diktator sich somit der perfekten musikalischen Welt nähert, die er erschaffen hat, und buchstäblich in die Musik hinein fährt, fällt mit der Auflösung der Distanz dazu diese Welt in ein unkontrolliertes Chaos zusammen, was schließlich zum Tod des Diktators führt (vgl. 54).

Ähnlich wie Herr Paronne, aber im Unterschied zu den Figuren der Erzählungen, die im Kapitel 2.1. untersucht wurden, die sich am Ende dem chaotischen Weltzustand anpassen, hält der Aufseher des potemkinschen Dorfes bis zum Ende an seiner schöpferischen Kontrolle über das Dorf fest. Dabei bemüht er sich vor allem darum, den Kulissenstatus des Dorfes hervorzuheben, was man so verstehen könnte, dass eine starre Kulisse sich leichter als das wirkliche Leben kontrollieren lässt. So wiederholt er immer wieder, dass die Arbeiter nur Maler sind und keine richtige Arbeit am Dorf ausführen: „Die Dachdecker sind natürlich nur Maler, die Glaser sind Maler, die die Fenster mit geschickten Pinseln einpassen. Auch die Kaminbauer sind Maler und die Steinmetzen [...].“ (36)

Wie gezeigt widerspricht aber die Wortwahl des Erzählers, der von den Fenstern spricht, als wären sie aus Glas, seiner Absicht, das Dorf als eine reine Kulisse darzustellen. Wie andere Erzählungen des Buches ist *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* voll von Paradoxen, die jede Aussage relativieren. Anders als zum Beispiel der Erzähler in *Ein neues Kursbuch* ist aber der Erzähler in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* homodiegetisch und tritt deutlicher als in der erstgenannten Erzählung als ein Subjekt hervor, das einen Willen ausdrückt und einen Wahrheitsanspruch erhebt. Darüber hinaus, jeden Standpunkt zu relativieren, tragen deswegen die Paradoxe, die gleichzeitig

⁴⁷ So ziehen die Gastgeber in *Bestrafung eines Gastes* literarische Berichte der wirklichen Ankunft ihres Gastes vor (vgl. 22-24). Vgl. dazu auch Kapitel 2.1.2.3. der vorliegenden Arbeit. Auch die Figuren in *Einladung zu Sommergewittern* scheinen die Kunst der Wirklichkeit vorzuziehen, indem sie die Natur, ein Gewitter, als eine Theatervorstellung inszenieren (vgl. 32-35).

Selbstwidersprüche des Erzählers sind, dazu bei, seine Autorität zu untergraben.

Als der Aufseher die ersten Anzeichen für die Wirklichkeit des Dorfes bemerkt, scheint er einzusehen, dass der Zustand des Dorfes komplexer ist als er es sich wünscht und dass der Bauprozess unkontrollierbar ist:

Manchmal ergebe ich mich dem Eindruck, daß wir in Wirklichkeit zwei Dörfer bauen: ein falsches und ein richtiges, und zwar ohne das richtige zu wollen, indem dieses sich wie von selbst aus dem falschen erhebt, als liege eine Notwendigkeit vor. (37)

Diese Einsicht des Erzählers bedeutet aber keine Veränderung seines Verhaltens, vielmehr versucht er danach den Prozess um so mehr zu steuern, wobei er sich immer absurder und irrationeller verhält. Als ein im Dorf eingetroffener Leutnant ihn fragt, wo er beabsichtigt, „jenes falsche Dorf zu bauen“ (38), bekommt er Angst, dass auch der Fürst, sein Auftraggeber, das Dorf für ein wirkliches Dorf halten könnte. Er gibt deswegen den Arbeitern Anweisungen, den Häusern des Dorfes wieder „den stumpferhaften Anschein von Kulissen“ (38) zu geben. Dadurch wird aber das ursprüngliche Ziel der Arbeit, das ja darin bestand, eben durch das realistische Aussehen des Dorfes, die Kaiserin zu täuschen, deutlich verfehlt. Hinsichtlich dieses Zieles muss es ja stattdessen ein Vorteil sein, dass das Dorf nicht nur realistisch aussieht, sondern sogar ein wirkliches Dorf geworden ist, weshalb der Aufseher eigentlich mit der Entwicklung zufrieden sein sollte. Das irrationelle Verhalten des Aufsehers erklärt sich aber mit seinem Bedürfnis nach Kontrolle und seiner Angst vor der Verwirklichung des Dorfes, die anscheinend Kontrollverlust bedeutet.

Bei seinen Bemühungen, die Bauarbeit zu kontrollieren, versucht der Aufseher sich vom Dorf fern zu halten. Er befindet sich die ganze Zeit in seiner Kate, in der er meistens schläft. Dabei scheint er fast verhindert zu sein, seine Kate zu verlassen, um selbst nachzusehen, wie die Bauarbeit verläuft. Er tritt nämlich nie aus der Kate hinaus, sondern ist höchstens „beinahe aufgesprungen und hinausgerannt“ (38). Ironischerweise hält der Aufseher dabei keine Aufsicht über den Bau, sondern wird stattdessen nur auf indirekte Weise von anderen Figuren über das Geschehen informiert: „Man berichtet mir, daß sie hinter der Holzwand [...] herumliegen und dauernd trinken.“ (36) Oder: „Atemlos kam soeben Petrow gelaufen und vertraute mir an, dass aus dem [...] Schornstein wirklicher Rauch emporsteige.“ (37) Diese Distanz zum erzählten Material trägt dazu bei, die Autorität des Erzählers zu untergraben und den Wahrheitsgehalt des Erzählten zu problematisieren.

Die Kate des Aufsehers und Erzählers ist aber wie die Schlafstätten der Arbeiter selbst ein Teil des Dorfes, und ebenso wenig wie für diese gibt es für den Aufseher eine sichere Position außerhalb der unkontrollierbaren, sich von selbst verändernden Welt, die er geschaffen hat. Am Ende wird

eine Wand in seiner Kate, die seiner Ansicht nach nur eine Kulisse ist, aufgebrochen, und dahinter zeigt sich ein wirkliches Rathaus mit Korridoren und Fluchten. Zum ersten Mal steht der Aufseher auf, aber nur um tiefer in seine Kate hinein zu fliehen:

Der Lärm, der bei der Aufbrechung der Wand entstand, war ganz schrecklich. Ich selbst war genötigt, aufzustehen und in die entgegengesetzte Ecke des Zimmers zu fliehen. [...] Absolute Ruhe und vor allem Schlaf, dieser Heiler allen Übels, empfiehlt sich. (39)

Anders als die Figuren der Erzählungen, die in Kapitel 2.1. untersucht wurden, findet der Erzähler in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* sich in seiner Welt nicht zurecht, da er diese nicht kontrollieren kann. Dies zeigt zunächst sein beharrlicher Widerstand gegen die Veränderlichkeit der Welt. Danach drückt es sich darin aus, dass er sich vom Dorf fern hält, als er die Kontrolle darüber verliert. Am Ende kann er nämlich weder das Dorf, das sich gegen seinen Willen verändert, noch seine Erzählung, die unbeabsichtigt widerspruchsvoll wird, kontrollieren. Folglich flieht er tief in seine Kate hinein. Es stellt sich aber heraus, dass auch seine Kate ein Teil des Dorfes ist und dass es somit keinen sicheren Punkt außerhalb der unüberblickbaren, veränderlichen und komplexen Welt gibt. Er wendet sich deswegen ganz von der Welt ab, was sich darin ausdrückt, dass er am Ende „[a]bsolute Ruhe“ sucht und sich dem Schlafen widmet.

2.2.1.2. Kampfpause

Die letzte Erzählung des Buches, *Kampfpause*, handelt von einer Gruppe von Soldaten, die im Dschungel auf einer isolierten Insel kämpfen. Ähnlich wie *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* knüpft *Kampfpause* an einen historischen Kontext an, und zwar an die Kampfhandlungen im pazifischen Ozean am Ende des Zweiten Weltkrieges an. Diese historische Referenz wird zwar nicht explizit erwähnt. Der Beginn der Geschichte im Jahr des Kriegsendes (vgl. 93), die angedeutete Schlitzäugigkeit der Soldaten (vgl. 98), sowie die Erwähnung eines Kaisers deuten aber darauf hin (vgl. 94).

Wie *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* wird auch *Kampfpause* von einem homodiegetischen Erzähler erzählt, der die Tagebuchform benutzt, um eigene subjektive Vorstellungen darzustellen, die gegen die realen Verhältnisse der Welt der Erzählung verstoßen.

Die Welt der Erzählung ist – wie das potemkinsche Dorf – von Chaos und Grenzenlosigkeit geprägt. Dies zeigt sich darin, dass der Krieg mit seinem Schauplatz, dem Dschungel, gänzlich verschmilzt und sich dadurch weder räumlich noch zeitlich deutlich überblicken und abgrenzen lässt. Ein

Beispiel dafür ist die Schwierigkeit, zwischen dem Schießen der Soldaten und dem Toben der Dschungeltiere zu unterscheiden:

Die lärmende Unordnung der Schlacht ist hier nur eine Pause in einer viel größeren, nicht beizulegenden, allgemeinen Unordnung. Kaum verebbte das Schießen – ob endgültig, wußte man nie, denn es sprang herum wie ein Irrlicht -, schon übernahmen die Tiere das alles [...]. (93)

Ein anderes Beispiel für die Verschmelzung von Krieg und Dschungel ist die Tatsache, dass sogar ein Bombangriff kein Aufsehen erregen würde: „Welche Unordnung stiftet eine Bombe im Dschungel?“ (93)

Diese chaotische Grenzenlosigkeit sowie die Anonymität und Abstraktheit des modernen Krieges, dessen Gründe nur „die spitzbärtigen Gelehrten“ (95) kennen, findet der Erzähler, der selbst einer der Soldaten ist, schwer zu akzeptieren. Sein Ideal ist stattdessen eine spielerische Kriegsform, die laut ihm „früher“ (95) vorherrschend war. Im Gegensatz zum endlosen und schwerverständlichen modernen Krieg hatten die Kriege früher seiner Meinung nach einen deutlichen Anfang und ein deutliches Ende und fanden auf einem begrenzten „Spielfeld“ (95) statt. Sie waren sowohl maßvoll als auch spielerisch und heiter (vgl. 95). Darüber hinaus stellten sie sich für den einzelnen Soldaten sinnvoll dar, indem sie angeblich ehrenvolle Heldentaten ermöglichten. Dass die einzelnen Taten und die „persönlichen Ausschweifungen“ nicht mehr geschätzt werden, wird insbesondere vom Erzähler bedauert: „Einzelne Taten gelten nicht mehr viel. Die Kriege werden, im Gegensatz zu früher, unlustig geführt. Nüchternheit ist an Stelle persönlicher Ausschweifung getreten [...].“ (95) Zwar gibt der Erzähler zu, dass der Wunsch nach persönlicher Ehre nicht ganz und gar mit der Lehre übereinstimmt, die ihm seine Ausbilder beigebracht haben und die eher in der Bereitwilligkeit besteht, sich anonym für einen höheren Zweck zu opfern. Aber auch in dieser Auffassung wird die Möglichkeit jedes einzelnen Soldaten einen sinnvollen, wenn auch anonymen Einsatz, zu leisten, hervorgehoben:

Die strengen Lehrer, von denen wir im Winter des Jahres 1943 in dieses Handwerk eingeführt wurden, haben denn immer hervorgehoben, daß jeder Ort der hervorragende, jede Stunde die rechte sei. Jeder deckt dort, wo er hockt, Kaiser und Land. Auch wir. Auch hier. (94)⁴⁸

Die Realität des modernen Krieges bietet aber den Soldaten weder Sinn noch Ehre. Es zeigt sich, dass der Krieg aufgehört hat, ohne dass die Soldaten auf der Insel es bemerkt haben. Die Tagebuchnotizen des Erzählers, seine Überlegungen zur Kriegssituation und sein Erzählen vom Kampf im Dschungel, beginnen, folgt man der historischen Parallele,

⁴⁸ Auch dieses Thema weist auf die japanische Nationalität der Soldaten und auf die historische Situation des Zweiten Weltkrieges hin, indem die Kriegsideologie an die berühmte Opfermentalität der japanischen Soldaten während des Krieges erinnert.

nämlich erst nach Kriegsende, im Jahre 1945. Die Soldaten führen also einen Krieg weiter, der eigentlich abgeschlossen und verloren ist. Sie bekommen erst im Nachhinein Berichte über das Kriegsende und scheinen in ihrer Isoliertheit auf der Insel ganz in Vergessenheit geraten zu sein, was deutlich ihre Bedeutungslosigkeit unterstreicht: „Man hat es vergessen, Euch zu benachrichtigen oder konnte Euch nicht mehr erreichen.“ (96) Auch hat der Krieg ohne ehrenvolle Opfer aufgehört. Ganz im Gegensatz dazu bedeutete der Frieden nämlich eine vollständige Versöhnung mit dem Feind, der am Wiederaufbau des Landes der Verlierer teilnimmt und „von ihm selbst zerstörte Städte“ (96) wieder errichtet.

Über die Ehrlosigkeit hinaus bedeutet der Frieden auch in der Hinsicht einen Sinnverlust, dass gegebene Begriffe, wie „Feind“ und „Freund“ ihre Gültigkeit verlieren. Indem die Feinde „auch Freunde“ (98) sein können, wird die Grenze zwischen den gegensätzlichen Begriffen aufgelöst, was der Erzähler, der ähnlich wie der Dorfaufseher in *Beim Vorbeifahren der Potemkinschen Kutsche* an kategorialen Grenzen festzuhalten versucht, nicht akzeptieren kann. Als der Erzähler schließlich vom Ende des Kriegs unterrichtet wird, weigert er sich folglich, es zu glauben, und er sowie die anderen Soldaten setzen ihren eigenständigen Krieg, den sie schon eingeleitet haben, fort. An der Insel ankommende Friedensbotschafter werden beschossen und vertrieben oder ihnen wird der Mund „verstopft“, bevor sie Zeit haben, ihre Nachrichten über den Frieden hervorzubringen: „Gelingt es nicht, ihnen den Mund schnell genug zu verstopfen, so rufen sie solchen Unsinn, daß einem übel werden kann. ‚Ich komme als Freund. Die Feinde sind jetzt Freunde. Die Freunde sind auch Freunde.‘“ (98) Die Soldaten schreiben auch Antworten auf die Friedensbriefe, die sie erreichen, in denen sie die Hilfsbereitschaft des ehemaligen Feindes ironisieren und übertreiben, was sich so versteht, dass sie versuchen, sich von der Absurdität der Versöhnung zu überzeugen: „Sie verzehren sich in Liebe zu uns. Sie werfen ihre reichen Kleider ab, hüllen sich in Sack und Linnen, tun Buße. Ihre Weiber trippeln kauern durch die Gasse, um die unseren nicht zu überragen.“ (97)

Der Erzähler bringt auch den Krieg auf der Insel in Überreinstimmung mit seiner Vorstellung von individuellen, bedeutenden Einsätzen. Dies zeigt sich darin, dass der Dschungelkrieg auf einer konkreteren und persönlicheren Ebene als der beendete abstrakte Krieg geführt wird. Den laut dem Erzähler immer noch existierenden Feinden werden zum Beispiel individuelle Eigenschaften beigegeben. Sie sind listig und betreiben „Kunststücke“ (94), und wenn sie nicht kämpfen wollen, werden sie „Weichlinge“ (94) genannt. Der Erzähler und seine engste Familie stehen auch im Mittelpunkt dieses Krieges und ihre Handlungen sind für den Verlauf des Krieges ausschlaggebend. So glaubt der Erzähler, dass der Feind persönlich seine Schwester gezwungen hat, ihm Briefe zu schreiben,

in denen sie ihn und seine Freunde auffordert, den Kampf aufzugeben (vgl. 96).

Ähnlich wie in vielen Geschichten des Buches, wie zum Beispiel *Ein neues Kursbuch*, ist in *Kampfpause* schwer zu entscheiden, auf welcher diegetischen und ontologischen Ebene die dargestellten Ereignisse stattfinden.⁴⁹ Zwischen objektiver Wirklichkeit und Phantasie des Erzählers wird erzähltechnisch nicht unterschieden, sondern die Ebenen scheinen zu verschmelzen, was erzähltechnisch dem thematisierten Chaos und der Grenzauflösung des Dschungelkrieges entspricht. Besonders unklar ist dabei, inwiefern die anderen Soldaten überhaupt anwesend sind und am Privatkrieg des Erzählers teilnehmen. Es lässt sich zum Beispiel schwer entscheiden, ob sie tatsächlich am Briefeschreiben beteiligt sind, oder ob der Erzähler dieses Ereignis nur phantasiert. Von manchen Ereignissen lässt sich vermuten, dass sie nur Phantasien des Erzählers ausmachen. Dies gilt vor allem dem Ankommen des Briefes der Schwester. Die Phantastik dieses Ereignisses wird durch seine romantische Einrahmung hervorgehoben, und zwar dadurch, dass der Erzähler den Brief „gegen einen Baum geschlagen“ (95) findet und dass er zu diesem Baum durch den „bezaubernden Ruf einer Nachtigall“ (95) geführt wird. Dagegen scheinen die Ankunft ziviler Leute auf der Insel und die Beschießung dieser eher zur Realitätsebene der Geschichte zu gehören. Teils wird nämlich dieses Ereignis auf eine für die Geschichten des Buches ungewöhnlich realistische und detaillierte Weise geschildert. Teils ist es nicht die Absicht des Erzählers, die Grausamkeit der eigenen Männer hervorzuheben. Der Zweck des Erzählers ist stattdessen, seine Empörung über die Feigheit der ankommenden Leute, die er als Feinde auffasst, zu vermitteln. Die Grausamkeit der Schilderung tritt deswegen unabsichtlich zutage, weshalb sie eher als authentisch zu deuten ist:

Es flohen aber die Unbewaffneten, diese Heilande, diese Überläufer, von Kugeln, Gelächter, Kreischen verfolgt. Hielten die Hosen, die Jammergestalten, sprangen ins Boot, die Bartlosen, aufgeregt und bleich, hielten die Hosen. Getroffen machen sie Purzelbäume, wild schreiend. (97)

Ähnlich wie der Dorfaufseher in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* erfindet der Erzähler von *Kampfpause* somit eine Situation, die seinen Wünschen entspricht, die er als Subjekt kontrollieren kann und die im Gegensatz zum eigentlichen chaotischen Weltzustand Sinn, Ordnung und kategoriale Grenzen aufweist. In beiden Erzählungen bedeutet dieses Verhalten der Erzähler eine Flucht von der ihnen umgebenden Welt. Beide widmen sich Träumen und Phantasien und beide isolieren sich auch physisch von der Welt, in der sie leben. Der Dorfaufseher nimmt seine Zuflucht zu seiner Kate und der Erzähler von *Kampfpause* isoliert sich auf

⁴⁹ Vgl. Kapitel 2.1.2.1. der vorliegenden Arbeit.

einer entlegenen Insel, an der er jeden Kontaktversuch durch Leute der Außenwelt und jede Information über die dort vorherrschenden Verhältnisse zurückweist.

Die Erzähler von *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* und *Kampfpause* verbindet darüber hinaus, dass sie die Kunst der Wirklichkeit vorziehen. Der Dorfaufseher zieht ein künstlerisches Kulissendorf dem wirklichen, unkontrollierbaren Dorf vor, und der Krieg, den der Erzähler von *Kampfpause* als Ideal hervorhebt und anstrebt, gleicht auf ähnliche Weise eher einem abgegrenzten, ästhetischen Objekt. Er hat „Form und Anstand“ (95) und wird von Musik begleitet. Auf eine für die ästhetizistisch denkenden Figuren des Buches charakteristische Weise wendet der Erzähler auch literarische Terminologie an, um Kriegsphänomene zu beschreiben, und vergleicht das Geknatter der Maschinengewehre mit „Strophen“ (93) und „Kehrr[eim]“ (93).

Auch in der fünften Erzählung des Buches, *Ein Feldzug*, wird ein künstlerischer Spielkrieg thematisiert. Wie in *Kampfpause* gründet auch dieser Krieg auf ein Bedürfnis der Teilnehmer nach Kontrolle und Überblick, was auf Angst vor Entscheidungen und schließlich Wirklichkeitsflucht hinausläuft. Das Ideal des Generals Unkugen ist es: „[e]ine Sache in jede Richtung hin durchdenken, für die Folgen hellhörig sein, vorher oder zugleich auch schon gehandelt haben“ (25). Ein derartiges, absolutes Kontrollbedürfnis lässt sich aber mit einer realen Kriegssituation nicht vereinen. Folglich entzieht sich der Krieg dieser Erzählung, und zwar in höherem Grad als der Idealkrieg in *Kampfpause*, der Wirklichkeit. Keine Schlachten und überhaupt keine Entscheidungen kommen darin vor, sondern stattdessen besteht er nur aus einem unblutigen Jagen der Armeen in Kreisen. Wie der Idealkrieg des Erzählers von *Kampfpause* spielt auch in diesem Krieg die Ästhetik, die „Farbigkeit“ und der „Pomp“ (30) eine wichtige Rolle.

Wie im Kapitel 2.1. gezeigt wurde ist die Ästhetisierung der Welt ein charakteristisches Verhalten der Figuren im Buch. Das ästhetische Ideal der Erzähler und Figuren in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche*, *Kampfpause* oder *Ein Feldzug* ist aber der Gegensatz zu dem der Figuren in *Ein neues Kursbuch*, *Spielzeug* oder *Bestrafung eines Gastes*. Während die letzteren die Kunst und das Spiel um ihrer selbst Willen genießen und künstlerische Erlebnisse suchen, die von Ziellosigkeit geprägt sind und sich von Außen nicht kontrollieren lassen, ist gerade der Wunsch nach subjektiver Kontrolle der Grund dafür, dass die homodiegetischen Erzähler von *Kampfpause* und *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* eine künstlerische und phantastische Welt der realen Verhältnisse ihrer Welten vorziehen.

Die künstlerische Welt wird in *Kampfpause* nicht nur mit subjektiver Kontrolle verknüpft, sondern bezieht auch Grausamkeiten und Gewalt mit

ein. Gewalt kommt zwar auch in anderen Erzählungen des Buches vor, wie zum Beispiel *Die Größe des Reiches*, wird aber in *Kampfpause* auf eine ungewöhnlich detaillierte Weise dargestellt, was am Beispiel der fliehenden, beschossenen Männer deutlich veranschaulicht wird. Da die Thematik darüber hinaus an den Zweiten Weltkrieg anknüpft, lässt sich *Kampfpause* womöglich als die deutlichste Widerlegung der These Bests betrachten, dass die Erzählungen des Buches nur leicht und witzig sind.⁵⁰

Dass der Krieg, den der Erzähler selbständig auf der Insel weiterführt, gewaltsam ist, bedeutet ironischerweise auch, dass der Erzähler nicht imstande ist, seine Ideale zu erfüllen. Das Beschießen von unbewaffneten Menschen, die auf der Insel ankommen, verstößt nämlich deutlich gegen die Vorstellung von früheren, heiteren und spielerischen Kriegen, die sein Ideal ausmachen. Auch weist sein Krieg nicht die zeitliche Begrenzung auf, die laut ihm die früheren Kriege kennzeichnete. Ganz im Gegenteil dazu dehnen die Männer auf der Insel den Krieg ins Endlose aus, während dagegen der moderne wirkliche Krieg, wenn auch ohne ehrenvolle Entscheidung, abgeschlossen ist.

Der Privatkrieg des Erzählers, den er in Übereinstimmung mit einem alten Ideal zu bringen versucht, unterscheidet sich somit nicht gänzlich von dem wirklichen, modernen Krieg, den er ablehnt, sondern ist von einer ähnlichen Grausamkeit und Dauer wie dieser geprägt. Die beiden Kriegstypen machen somit keine absoluten Gegensätze aus, sondern ähnlich wie alle Kategorien in der grenzenlosen Welt der Erzählung überschneiden sie sich. Der Erzähler wird selbst Teil einer Welt und eines Krieges, von denen er Abstand nimmt. Ähnlich wie in anderen Erzählungen des Buches, wie zum Beispiel *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche*, gibt es somit keine Position außerhalb der Welt der Veränderlichkeit und des Chaos, sondern dieser Zustand begreift alles mit ein.

⁵⁰ Vgl. dazu auch Meike Fessmanns Kommentare zu *Kampfpause*. Obwohl Fessmann nicht verneint, dass die Erzählung auf den Zweiten Weltkrieg hinweist, meint sie, dass es darin wie stets im Buch nicht um reale Verhältnisse, sondern nur um ein Spiel mit Worten, Gedanken und Formen geht. Vgl. Fessmann, S. 464f. Dagegen ist Jost Nolte zuzustimmen, der *Kampfpause* als die ‚ernsthafte‘ Geschichte des Buches hervorhebt. Vgl. Nolte: „Variationen über des Menschen Sehnsucht“.

2.2.2. Weltflucht und Identitätssuche

2.2.2.1. Schwierigkeiten beim Häuserbauen

Im vorigen Teilkapitel wurde gezeigt, dass im Buch gegensätzliche Verhaltensweisen gegenüber der Kunst und dem Spiel im Buch thematisiert werden. Einige Figuren genießen die Kunst und das Spiel als Selbstzweck und ordnen sie keinem Ziel oder Plan unter, während andere subjektive Kontrolle darüber anstreben. Beide dieser Verhaltensweisen werden in der Titelerzählung des Buches, *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* thematisiert, in der drei mögliche Methoden einer schöpferischen Arbeit, und zwar eines Hausbaues, ausprobiert werden.

In den ersten zwei Absätzen der Erzählung, die einen kontrastierenden Auftakt zum Rest der Erzählung ausmachen, wird ein idealer, geradliniger Prozess dargestellt, der anscheinend ohne Störungen von ursprünglicher Intention zu fertigem Resultat verläuft. Die Intention des Baumeisters steht von Anfang an fest, und er hat Kontrolle über den Prozess. Dies zeigt sich darin, dass er das Haus im Voraus auf Blaupausen entworfen hat und dass er ohne Schwierigkeiten eine angemessene Baustelle findet (vgl. 61). Der Prozess wird auch dadurch vereinfacht, dass er „haufenweise“ (61) Freunde und Mitarbeiter hat, die ihm offenbar als einer Autorität gehorchen. Sie gehen nämlich hinter ihm durch die Landschaft, in der er beabsichtigt, das Haus zu bauen, und sie tragen die Blaupausen für ihn. Der Baumeister hat deswegen kein Problem, seine Intention durchzusetzen, und folglich lassen sich auch die „Zögernden“ leicht überreden: „Einige stemmen noch die Hände gegen die Hüften [...] und tun, als prüften sie die Lage noch einmal. Der Baumeister bemerkt es. Er stößt sie an. ‚Na?’ ruft er, ‚na?’ ‚Ja!’ rufen nun auch die Zögernden [...].“ (61)

Diese ideale Arbeitssituation wird aber im dritten Absatz als illusorisch zurückgewiesen, und im Folgenden wird stattdessen ein Prozess geschildert, der im Gegensatz dazu veränderlich und kompliziert ist und sowohl vom Zufall als auch vom individuellen Wunsch eines jeden Teilnehmers geprägt ist. Der „rechte“ Baumeister, um den es dabei geht, hat nämlich weder einen im Voraus zurechtgelegten Plan noch Freunde, die ihn unterstützen: „Der rechte Baumeister kommt aber nicht einfach an einer bestimmten Stelle an, schon gar nicht mit Blaupausen. Er zieht nämlich im Lande umher, ohne Freunde und Schmeichler.“ (61) Er hat auch nicht denselben autoritären Status wie der erste Baumeister. Zwar folgen ihm Arbeiter, aber da diese nicht hinter ihm, sondern neben ihm gehen, scheinen sie ihm eher gleichgestellt als untergeordnet zu sein (vgl. 61). Von ihrer Position neben ihm aus können sie seine Worte auch nicht richtig hören und ihm infolgedessen nicht unmittelbar gehorchen. Als der Baumeister endlich eine Stelle findet und die Arbeiter auffordert

anzuhalten, dauert es deswegen eine Weile, bevor die Arbeiter wirklich stehen bleiben. Diese Verzögerung führt dazu, dass die beabsichtigte Baustelle sowohl verschoben als auch erweitert wird:

Wenn dem Baumeister nun eine bestimmte Stelle auffällt, dann ruft er „Halt!“ Der Ruf pflanzt sich nach beiden Seiten hin fort. Die äußeren Flanken kommen, da der Ruf dort erst später gehört wird, viel weiter vorn zum Stillstand, so daß, wenn Ruhe eingetreten ist, die Bauleute etwa im Kreise stehen. Nun haben sie ein Stück Land umzingelt. (61f.)

Diese Erweiterung der Baustelle führt ihrerseits zu weiteren Kommunikationsproblemen und Abweichungen von der Intention des Baumeisters. Auf dem großen Gebiet, das manchmal einen ganzen Wald ausmacht, über das die Arbeiter verbreitet sind, können sie sich nämlich kaum verständigen (vgl. 62). Der Befehl des Baumeisters muss deswegen von Arbeiter zu Arbeiter weitergegeben werden, wobei er häufig verdreht wird. Zum Beispiel fällt vom Ruf „Anfangen“ (62) manchmal die erste Silbe im Vermittlungsprozess weg, so dass die Arbeiter stattdessen versuchen einander zu fangen: „Dann wartet der Bau.“ (62) Der Zufall spielt somit eine entscheidende Rolle in diesem Bauprozess. Im Unterschied zum idealen Prozess am Anfang ist nichts im Voraus gegeben, sondern sogar das anscheinend Selbstverständlichste, nämlich dass die Arbeit, für die die Arbeiter ja da sind, anfangen soll, kann missverstanden werden.

Auch aber in den Fällen, in denen der Ruf, nachdem er eine „Runde“ (62f.) unter den Arbeitern gemacht hat, unverändert bleibt (62), wird der ursprüngliche Plan des Baumeisters nicht strikt verfolgt. Die Autorität des Baumeisters scheint sich nämlich darauf zu beschränken, die Arbeit in Gang zu setzen. Danach zieht er sich zurück und lässt die Arbeit unkontrolliert verlaufen, um sie erst im Nachhinein zu kommentieren (vgl. 63). Stattdessen bestimmt jeder Arbeiter selbst über seine Arbeit. Alle fangen zum Beispiel „unabhängig voneinander, dort, wo sie sind, zu bauen an“ (62). Zwar wechseln sie regelmäßig die Stelle, wobei jeder die Arbeit „des linken Nebenmannes“ übernimmt (62). Indem es keinem Gesamtplan folgt, sondern rein individuell bestimmt ist, macht dieses Wechselverfahren aber keine Zusammenarbeit im eigentlichen Sinne aus, sondern höchstens einen Austausch von Ideen. Dies zeigt sich darin, dass die Arbeit des Nachbarn nicht unbedingt fortgesetzt werden muss, sondern falls er Lust hat, kann der neue Arbeiter sie ebenso wohl zerstören:

[...] wenn also gewechselt wird, vermag der einzelne die Arbeit des Nebenmannes genauer ins Auge zu fassen. Sagt sie ihm zu, so setzt er sie im gleichen Geiste fort, schließt sie sogar an die benachbarte, vordem eigene an. Mißfällt sie ihm aber, so reißt er sie ein und beginnt, wenn ein neuerlicher Wechsel ihn nicht unterbricht, von vorne. (62)

Statt von strenger Planung ist somit die Bauarbeit von Lust und Inspiration der einzelnen Mitarbeiter geprägt, und da ihre Wünsche sich unterscheiden, führt dies zu Diskontinuität des gesamten Prozesses. Zur Diskontinuität der Arbeit tragen auch die vielen Unterbrechungen bei, die ebenfalls von der Lust und Laune der Arbeiter bestimmt sind. Die Arbeiter können zum Beispiel plötzlich anfangen, sich zu streiten, oder jemandem fehlt Material, weshalb er in die Stadt gehen muss, wo er Freunde trifft, mit denen er zu trinken beginnt: „Heftige Spiele, und der Bau muß warten.“ (63)

Durch diese wechselhafte, ständig unterbrochene und individuell geprägte Arbeit kann natürlich kein zusammenhängendes Haus entstehen. Nachdem die Arbeiter die erste Runde gemacht haben, haben sie stattdessen „das Lokal“ sowohl „ergänzt“ als auch „abgetragen“ (63). Dieser ständige Wechsel zwischen Aufbau und Zerstörung, der die Arbeit in Gang hält, das Erreichen eines Resultates aber unmöglich macht, scheint der einzige Sinn darin zu sein. Ähnlich wie in vielen anderen Erzählungen des Buches wird somit auch in dieser Erzählung der Schöpfungsprozess an sich, der endlos und veränderlich ist, dem Ziel und dem fertigen Resultat vorgezogen. Konkret wird diese Ziellosigkeit dabei durch das für das Buch charakteristische Kreislaufmotiv ausgedrückt.⁵¹ Der Wechselprozess der Arbeiter stellt einen Kreis oder eine „Runde“ (62f.) dar, was auf ein endloses Fortdauern der Arbeit auf dieselbe Weise hindeutet.

Anders als die Arbeiter, denen die Arbeit anscheinend gefällt, die sie nach Lust und Laune ausführen dürfen, steht ihr der Baumeister aber kritisch gegenüber. Obwohl die Arbeiter nach der ersten Runde kein zusammenhängendes Haus gebaut haben, findet der Baumeister es nämlich allzu zusammenhängend: „Ein Haus gewinnt man, wie der Bildhauer die Statue – durch Subtraktion, nicht Addition. Man zählt es nicht der Landschaft zu, man setzt es nicht zusammen, man trägt es ab!“ (63) Im Folgenden wird deswegen nur zerstört und reduziert: „Waren sie schon bereit, die Kelle wieder aufzunehmen: nun legen sie sie beiseite und greifen zum Abbruchhammer.“ (63) In diesem Reduktionsprozess wird nichts mehr gebaut, sondern stattdessen werden, wie es heißt, der Landschaft Häuser „entlistet“ (63), was sich als eine Art invertierten Bauens verstehen lässt.

Auch „entlistete“ Häuser sind aber dem Baumeister in seinem Reduktionsstreben nicht genug. Absurderweise will er ein derartiges ‚Nichthaus‘, das nur aus einer „schöne[n] Aussicht“ (63) besteht, „etwas nach links versetzen“ (63). Dabei scheint er eine totale Leere zu erstreben, was sich darin zeigt, dass ihm sogar der Himmel missfällt:

„Meine Herren, ich liege hier im duftenden Klee. Meine Augen sind geschlossen. Wenn ich sie öffne, sehe ich bloß den Himmel. Und dennoch

⁵¹ Zum Kreislaufmotiv vgl. Kapitel 2.1.1.1. der vorliegenden Arbeit.

rufe ich: Neinnein! Bitte, überhaupt keine Fenster! Ich verbitte mir Öffnungen!“ (63)

Über die Zerstörung hinaus, wobei er auch schon fertige und bewohnte Häuser verbrennen oder ins Wasser versinken lässt (vgl. 64),⁵² versucht der Baumeister sich selbst von der Welt zu isolieren. Im Gegensatz zu den Arbeitern, die, obwohl sie zum großen Teil individuell arbeiten, sich „in Rufweite“ (62) halten und miteinander kommunizieren, hält sich der Baumeister vom Bauplatz fern. Er versteckt sich in der umgebenden Natur, „im mannshohen Farn“ (63) oder „im duftenden Klee“ (63). Wie aus dem Zitat oben hervorgeht, lehnt er jede „Öffnung“, d. h. jeden Kontakt mit der Außenwelt ab, wobei seine geschlossenen Augen andeuten, dass er sich ähnlich wie der schlafende Dorfaufseher des potemkinschen Dorfes aus der Welt herausräumt.⁵³

Ähnlich wie im Fall der Generale in *Ein Feldzug* scheint diese Wirklichkeitsflucht des Baumeisters teilweise mit Angst vor Entscheidungen zusammenzuhängen.⁵⁴ Das Unbehagen an dem Definitiven und Fertigen wird schon am Anfang der Erzählung, beim Skizzieren des illusorischen, ‚falschen‘ Bauprozesses, angekündigt: „[...] aber o weh, wenn das Haus einmal dasteht.“ (61) Danach weist der „rechte“ Baumeister durchaus eine schwankende und unschlüssige Haltung zum Bau auf. Er sagt „Ja und Nein“ (64) dazu, und er lobt, ähnlich wie die Generale in *Ein Feldzug*, das Zögern: „Unterwegs ruft der Baumeister: ‚So ist’s recht! Zögern ist recht!‘“ (63)⁵⁵ Das thematisierte Zögern setzt sich auch in der Erzähltechnik durch, und zeigt sich darin, dass durchgehend unterschiedliche Alternativen dargestellt werden. Die ganze Handlung der Erzählung spielt auf einer nichtdefinitiven, potentiellen Ebene, was mit Wörtern wie „etwa“ und „oder“ markiert wird: „Im Teich hält er sich auf, setzt den Schalltrichter an und ruft seinen Leuten Befehle zu. Etwa: ‚So und nicht anders!‘ oder ‚Bitte nicht!‘“ (63)

Dieser Mangel an Entscheidungen, der jede Möglichkeit offen hält, bedeutet zwar einen souveränen Überblick über die Lage, worauf

⁵² Die Vernichtung durch Feuer und Wasser erinnert an die Apokalypse, wobei der Baumeister sich als ein vernichtender Gott interpretieren lässt, dem seine Schöpfung missfällt. Das Motiv der Apokalypse kommt auch in der Erzählung *Herr am Platze* vor (vgl. 70-73), in der eine Stadt und ihre Türme zusammenstürzen, nachdem die Bewohner sie verlassen haben. Die im Buch häufig thematisierte Weltflucht drückt sich in dieser Erzählung auf zugespitzte Weise aus, und zwar darin, dass die Figuren ihrem wirklichen Leben entfliehen, um sich stattdessen „prähum“ (73) auf ihren Grabstätten anzusiedeln.

⁵³ Vgl. Kapitel 2.2.1.1. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁴ Vgl. *Ein Feldzug* (25-31). Vgl. auch Kapitel 2.2.1.2. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁵ Vgl. dazu das eher unmilitärische Ideal des Generals von Unkugen in *Ein Feldzug*: „Zögern, einer Sache nachdenken, ehe man zu einem Entschluß kommt, das schätzte der General von Unkugen mehr als andere militärische Gaben.“ (25)

zumindest die Generale in *Ein Feldzug* abzielen. Die unschlüssige Haltung bedeutet aber gleichzeitig, wird sie auf die Spitze getrieben, dass nichts gemacht werden kann und dass sogar Fragmente eines experimentellen, ziellosen Bauens sich als zu definitiv darstellen.

Am Ende der Erzählung zeigt sich aber, dass die reine Potentialität, anders als für die Generale in *Ein Feldzug*, nicht das Endziel des Baumeisters ist. Ihm gelingt es nämlich schließlich, zu einer Entscheidung zu gelangen, und zwar dadurch, dass er seinen eigenen Körper als Ausgangspunkt des Hausbaus wählt und die Arbeiter auffordert, ihn einzumauern (vgl. 64f.). Das Ziel des Baumeisters ist somit er selbst. Er will als Schöpfer eins mit seinem Werk, seinem Haus, sein. Diese angestrebte Identität und Werkpräsenz lässt sich nur in vollständiger Isolation von der Außenwelt erreichen. Dies zeigt sich zum einen darin, dass der Baumeister zum idealen Hausbau über eine totale Reduktion der Wirklichkeit gelangt ist. Zum anderen ist das Haus von innen nach außen, Schicht um Schicht um seinen Körper gebaut, so dass er „mitten im Kamin“ steht (65), wobei der Hausbau eher einer isolierenden Mumifizierung ähnelt. Durch dieses vom Rest der Welt absolut abgetrenntes Haus wird auch das Thema des Gegensatzes zwischen dem ‚Haus‘ und der ‚Welt‘ in der Erzählung aufgegriffen, das wie gezeigt auch in anderen Erzählungen des Buchs, wie zum Beispiel *Der Irrgarten*, vorkommt.

Ebenso wenig wie in anderen Erzählungen des Buches lässt sich aber in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* eine von der umgebenden Welt total abgetrennte Position erreichen. Die Isolation des Baumeisters macht nämlich ein unmögliches Dilemma aus, weil sie zum vollständigen Aufhören der Kommunikation, die gleichzeitig unentbehrlich ist, führt. Indem der Baumeister sich selbst nicht von Außen einmauern kann, braucht er paradoxerweise die Arbeiter, d.h. den Kontakt mit der Außenwelt, gerade um sich davon isolieren zu können. Die Arbeiter sind ihrerseits in Bezug auf ihre Arbeit von dem Baumeister abhängig. Sie müssen ihn hören können, um zu wissen, was er sich wünscht. Da der Baumeister aber allmählich im Kamin verschwindet, können die Bauleute seine Befehle auf die Dauer nicht hören, weshalb sie schließlich, offenbar ehe sie fertig sind, die Arbeit aufgeben: „Sie fangen an, das Haus um den Kamin herumzubauen, aber sie geraten in Verlegenheit, der Baumeister fehlt ihnen natürlich, sie werden unlustig, und bald, da seine Stimme schwächer wird, geben sie die Arbeit auf.“ (65)

Wie gezeigt werden in der Erzählung drei verschiedene schöpferische Verfahren thematisiert. Das erste, das einen idealen, unproblematischen Prozess von Absicht zu fertigem Resultat ausmacht, wird explizit als ‚falsch‘ abgelehnt und hat in der Erzählung vor allem die Funktion, mit den beiden anderen thematisierten Verfahren kontrastiert zu werden. Danach

wird zunächst ein zielloser, von Zufall und Lust geprägter Prozess des wechselhaften Bauens und Zerstörens, dargestellt. Dieser weicht schließlich einem Prozess der totalen Reduktion, der auf eine absolute und stabile Identität und Werkpräsenz abzielt, die vom Rest der Welt isoliert ist. Wie in anderen Erzählungen des Buches erweist es sich aber als unmöglich, die totale Isolation zu erreichen. Der Baumeister ist von der Außenwelt abhängig. Für sein Selbstfinden, sein Einmauern im eigenen Werk, braucht er die Arbeiter, und wenn die Kommunikation zwischen ihnen aufhört, kann diese Arbeit nicht vollendet werden. Dabei bleibt das Ideal der totalen Isolation und intakten Identität in seiner Unerfülltheit gerade ein Ideal.

2.2.2.2. *Wettlauf*

Herr Faber, der Protagonist der auf die Titelerzählung folgenden Erzählung *Wettlauf*, führt anfänglich ein kontrolliertes und geregeltes Leben, das auf Pflichterfüllung hinausläuft. Er zeichnet sich durch „Sparsamkeit“ und „Maß“ (66) aus und scheint nichts nur zum Spaß oder aus Spontaneität zu machen, sondern unterstellt seine Handlungen einem höheren Zweck. So ist sein Stochern im Kamin morgens „ehe der Tag zu seinem Recht [kommt]“ kein angenehmer Selbstzweck, sondern zielt darauf ab, ihm ‚Kräfte‘ zu geben, „deren er in seiner täglichen Arbeit nicht entbehren wollte“ (66). Wie viele andere Figuren im Buch scheint auch Faber Isolation anzustreben. Er wohnt allein und muss offenbar selten hinausgehen, da er, wie es scheint, auch in seinem Haus arbeitet, in dem er ein Arbeitszimmer hat (vgl. 69).

Dieses kontrollierte Leben Fabers wird aber eines Tages durch das Auftauchen eines Fremden draußen vor seinem Fenster gefährdet. Wie es Faber scheint, ahmt der Fremde, der ihn von Außen beobachtet, alle seine Bewegungen nach, wobei er immer wieder vor dem Fenster des Zimmers auftaucht, in dem Faber sich im Moment befindet (vgl. 66f.). Von dieser Verfolgung und Nachahmung fühlt sich Faber bedroht. Er versucht, dem Blick des Fremden zu entfliehen, wobei er, anscheinend vom Fremden gejagt, in Kreisen durch das Haus zu laufen beginnt (vgl. 67-69).

Das Auftauchen des Fremden bedeutet in zweierlei Hinsicht einen Bruch mit Fabers stillem und kontrolliertem Leben. Erstens relativiert und verunsichert der Fremde Fabers Leben dadurch, dass er ihn beobachtet und nachahmt. Faber wird dabei aus seiner Position als Subjekt und Beobachter gestürzt, die er anfänglich hat, was vor allem sein Hinausblicken aus dem Fenster zeigt (vgl. 66), und wird stattdessen in ein beobachtetes und kontrolliertes Objekt verwandelt. Zweitens fasst Faber den Fremden konkret als einen Eindringling auf, der sein Haus erobern will, wobei sich

hier wie in *Der Irrgarten* die thematisierte Veränderlichkeit und Relativität der Welt als ein Besitzwechsel ankündigt (vgl. 69).

Vor allem aber regt der Fremde Faber zum eigenen Reflektieren und Infragestellen seines Lebens an: „Wozu dienten Stühle? Was bedeutete ein Verzicht auf Türen? Gesetzt, man entriete auch des schweren Morgenmantels, der Hausschuhe? Zu welchem Ende [...] dienten die Akten und Papiere, die sich in seinem Arbeitszimmer stapelten?“ (69) Dieses Selbstreflektieren gründet darin, dass der Fremde durch die Nachahmung der Bewegungen Fabers dessen Spiegelbild wird. Dabei vollführt der Fremde Fabers Bewegungen nicht, sondern zeigt diese nur in unvollendeter, erstarrter Form, was sich zum Beispiel darin ausdrückt, dass er „zu neuem Anlauf bereit“ oder „zum hurtigen Vorlauf gerüstet“ (68) ist. Diese erstarrte und unvollendete Form der Bewegungen lädt insbesondere zu kritischer Reflektion ein, indem sie die Bewegungen offen hält und dadurch auf Alternativen dazu hinweist: „Faber brachte sich zu einem einzigen langen Schritt, der andere wippte nur so in den Knien, als gebe er zu verstehen, es handle sich augenblicklich um Gehversuche, auf die man sich nicht einzulassen brauche.“ (67)

Die wesentliche Funktion des Fremden ist also, Faber zur Einsicht zu bringen, dass seine Lebensweise nicht die einzige mögliche ist, sondern dass es Alternativen dazu gibt. Als Spiegelbild Fabers hängt der Fremde eng mit Faber selbst zusammen. Es lässt sich in der Erzählung überhaupt schwer entscheiden, ob der Fremde als eigenes Individuum existiert, oder ob er nur eine innere Projektion Fabers ist. Auf das letztere deutet die Fokalisierung hin. Es wird nämlich durchgehend intern auf Faber fokalisiert, oft in der Form der erlebten Rede, was auf einen rein subjektiven und inneren Verlauf des Geschehens hindeutet. Darüber hinaus lässt sich die objektive Existenz des Fremden dadurch infrage zu stellen, dass Faber, obwohl er erlebt, dass er von einer wirklichen Person durch die Wohnung gejagt wird, den Fremden nie ordentlich sieht. Am Anfang ist er sich seiner Wahrnehmung des Mannes unsicher: „War es richtig, was er soeben gesehen hatte?“ (66) Danach sieht er ihn nie vollständig, sondern nur flüchtig und fragmentarisch: „Nur einen Augenaufschlag lang sah er ihn [...]. Brust an Brust hielten sie sich nur sekundenlang. Im Nu war der Auswärtige [...] ihm um Längen voraus.“ (67f.) Der Fremde scheint auch nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt aufzutauchen. Er wird nämlich zum ersten Mal in bestimmter Form erwähnt, als „der Mann, den Faber vor seinem Haus erblickte“ (66). Die Erwähnung leitet auch keinen neuen Absatz ein, was andeutet, dass seine Anwesenheit keine Neuigkeit ist, sondern dass er schon lange vor dem Haus steht. Wäre dies der Fall, muss aber seine Anwesenheit rein geistiger Natur sein, da die Umgebung gleichzeitig als menschenleer dargestellt wird (vgl. 66).

Es gibt aber auch Anzeichen für die physische Existenz des Fremden, weshalb grundsätzlich unentschieden bleibt, auf welcher ontologischen Ebene die Handlung spielt. Am Ende konstatiert der Erzähler nämlich, dass „draußen niemand mehr mitlief“ (69), als ob vorher jemand tatsächlich im objektiven Sinne da gewesen wäre.

Ob der Fremde als Individuum existiert oder nicht, spielt aber keine wesentliche Rolle. Seine physische Vagheit, die oben nachgewiesen ist, weist darauf hin, dass stattdessen das, was er symbolisch repräsentiert, nämlich die stets anwesende Möglichkeit, betrachtet zu werden, zentral ist. Wie in vielen anderen Erzählungen des Buches ist die totale Abgetrenntheit von der Welt unmöglich. Die Welt ist offen und verbindet alles mit allem, was in Fabers Fall mit einbezieht, dass man für das eigene Leben, das vom fremden Blick geprüft wird, zur Rede gestellt wird.

Als eine derartige Betrachterinstanz, die existentielle Implikationen hat, ähnelt der Fremde dem „Anderen“ in Sartres Philosophie. Ob man wirklich von einer bestimmten Person betrachtet wird, spielt in Sartres Philosophie wie in der vorliegenden Erzählungen keine große Rolle. Entscheidend ist stattdessen das Bewusstsein, immer vom „Anderen“ betrachtet werden zu können, was einen zu kritischer Reflektion über das eigene Leben zwingt.⁵⁶ Im Unterschied zum direkten Auftauchen des Fremden wird dementsprechend der Moment, in dem Faber bewusst wird, dass er möglicherweise von jemandem beobachtet wird, als wichtig hervorgehoben und leitet einen neuen Absatz ein (vgl. 66f.). Erst als Faber sich überlegt, ob er womöglich betrachtet und nachgeahmt wird, taucht der Fremde somit in seiner prinzipiellen und für Fabers Leben entscheidenden Funktion als kritischem Beobachter auf.

Der Fremde zeigt also, dass im Gegensatz zu Fabers bisherigem, geplantem Leben nichts, auch nicht die kleinste Bewegung, gegeben ist, sondern dass alles in jedem Moment aufs Neue entschieden werden muss. Dies bedeutet sowohl Freiheit als auch Unsicherheit. Einerseits ist man dabei frei, gegen Konventionen zu verstoßen, andererseits wird aber die Kontrolle über das Leben eingebüßt. Dementsprechend scheint Faber auf das erlebte Dasein des Fremden auf gespaltene Weise zu reagieren. Auf der einen Seite reagiert er positiv darauf. Das Wettlaufen mit dem Fremden inspiriert Faber zum neuen und unkonventionellen Denken. Zum Beispiel stellt er sich vor, die Möbel im Haus durch ein Karussell zu ersetzen „das einen herumführe mit Musik“ (69). Dies lässt sich als eine Bejahung eines zwecklosen, spielerischen Lebens verstehen, in dem auf die für die Erzählungen des Buches typische Weise alles sich nur im Kreis bewegt und das Erlebnis und nicht das Ziel im Zentrum steht. Faber scheint auch auf die Bedrohung seiner Stellung als Hausherr durch den Fremden zum Teil

⁵⁶ Zum Begriff des Anderen vgl. Jean Paul Sartre: *L'être et le néant*. Paris, 1943.

positiv zu reagieren. Er überlegt sich nämlich, den Fremden einzuladen, um gegen ihn drinnen im Haus zu kämpfen, und er kann sich auch vorstellen, sich mit ihm zu befreunden, um zusammen mit ihm gegen andere Hausherren zu kämpfen. Er scheint sich somit der äußeren Welt anschließen zu wollen, deren Grundbedingung hier wie in anderen Erzählungen des Buches die ständige Veränderlichkeit und die Austauschbarkeit der Rollen ausmacht:

Wie wäre es, wenn man den Herrn ins Haus bäte, den Wettlauf hier zu entscheiden? War es denkbar, daß, während man ihm dieses Angebot von den Stufen der Freitreppe aus zuriefte, dieser eilig ins Haus schlüpfte und die Tür verrammelte: neuer Herr des Hauses? Hatte vielleicht ein anderer ihn auf eben diese Weise um Haus und Herd gebracht? [...] / Auch die Möglichkeit, sich dem Fremden anzuschließen, um gemeinsam anderen Häusern aufzulauern, war nicht von der Hand zu weisen. (69)

Auf der anderen Seite versucht Faber beim Laufen dem Fremden und seinen Blicken zu entfliehen. Dabei scheint er sich stattdessen von der Welt isolieren zu wollen, und zwar eine noch vollständigere Isolation davon zu suchen als das Haus, das ja Einsicht durch die Fenster gestattet, anbieten kann. Dies zeigt sich darin, dass er ähnlich wie der Baumeister in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, dem wie gezeigt Öffnungen und Fenster missfallen, die Fenster der Wohnung scheut und sich nur im fensterlosen Korridor sicher fühlt. Nur „im Schutze des Korridors“ (68), in dem er nicht beobachtet wird, wagt Faber einen Becher Wasser zu trinken, und der Korridor bedeutet auch in dieser Hinsicht eine willkommene „Abwechslung“: „Eine Abwechslung war die Durchmessung des Korridors, denn er war von allen Seiten eng umschlossen und entzog ihm wohl den Augen des Mitläufers.“ (67) Am Ende stellt sich Faber sogar vor, durch ständiges Liegen „unterhalb der Fenstersimse“ sich ganz unsichtbar für die Welt zu machen:

Auch ein Leben unterhalb der Fenstersimse ließ sich denken. Ein Leben wie früher, nur daß man sich nicht aufrichtete, ohne draußen sichtbar und aufs neue herausgefordert zu werden. Nichts war verloren, wenn man vor dem Kamin lag, statt davor zu stehen oder zu sitzen. (69)

Wie aus dem Zitat hervorgeht, ist das isolierte Leben, das Faber sich vorstellt, mit dem Kaminmotiv verbunden. Der Kamin kommt auch in anderen Erzählungen des Buches vor, in denen Weltabgewandtheit thematisiert wird, wobei er sich als ein Symbol der Geschützttheit verstehen lässt. In *Ein Feldzug* sitzt der zurückgezogene General von Unkugen am liebsten vor dem Kamin (vgl. 25), und in der Titelgeschichte versucht der Baumeister, der die absolute Isolation sucht, sich selbst im Kamin seines Hauses einzumauern.

Ähnlich wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* wird in *Wettlauf* auch ein Reduktionsvorgang thematisiert, der im Abbau der materiellen

Wirklichkeit, und zwar Häuser und Wohnungen, besteht. Während der Baumeister der Titelerzählung Häuser verbrennt oder unter Wasser setzt, überlegt sich Faber, alle Möbel seiner Wohnung sowie Türen und Türschwellen zu entfernen (vgl. 68f.). In Fabers Fall lässt sich dies auf zwei verschiedene Weise deuten, die seiner gespaltenen Verhaltensweise gegenüber den neuen Lebensbedingungen entsprechen. Einerseits versteht sich die Entleerung des Hauses Fabers wie erwähnt als ein Ausdruck einer neuen unkonventionellen Denkweise und einer Akzeptanz der unsicheren Bedingungen der Welt. Mit der Beseitigung der Möbel, Wände und Türen kann Faber nämlich ebenso frei wie der Fremde draußen rennen, „dessen Lauf weder Hausrat noch enge Türhöhlen behinderten“ (67f.). Das Laufen in Kreisen tritt dadurch auch deutlich als ein Selbstzweck hervor, indem es mit der Beseitigung der Hindernisse auf ewig weitergehen kann, was sich als eine Bejahung der Sinn- und Ziellosigkeit der Welt versteht. Andererseits lässt sich aber die Möbelentfernung ähnlich wie das Hauszerstören des Baumeisters als eine Flucht vor der wirklichen Welt verstehen, die letztendlich in eine Leere mündet.

In der Analyse der Titelerzählung wurde gezeigt, dass in dieser drei unterschiedliche Haltungen gegenüber schöpferischer Arbeit thematisiert werden. Diesen entsprechen drei existentielle Haltungen, die in *Wettlauf* zum Ausdruck kommen. Am Anfang der Erzählung wird ein zielorientiertes Leben dargestellt, in dem jede Handlung einem Zweck unterstellt ist und alles kontrollier- und voraussehbar ist, was dem Hausbau des ‚falschen‘ Baumeisters der Titelerzählung entspricht. Mit dem Auftauchen des Fremden zeigt sich aber, dass eine derartige Kontrolle über das Leben illusorisch ist und dass eigentlich nichts im Voraus gegeben ist. Darauf scheint Faber auf zwei unterschiedliche Weisen zu reagieren, die dem Verhalten der spiel- und experimentierfreudigen Arbeiter bzw. des ‚rechten‘ Baumeisters der vorangehenden Erzählung entsprechen. Einerseits bejaht er die Unsicherheit, die Veränderlichkeit und die Ziellosigkeit des Lebens, auf die der Fremde ihn aufmerksam macht. Andererseits scheint er wie der Baumeister Angst vor der Unsicherheit und Entscheidungsfreiheit des Lebens zu bekommen und versucht der Welt, die er nicht kontrollieren kann, ganz und gar zu entfliehen.

Am Ende wird auch deutlich, dass Faber ähnlich wie der Baumeister in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* eine stabile, von der Welt abgegrenzte Identität anstrebt. Ähnlich wie der Baumeister, der ein Haus um seinen eigenen Körper zu bauen versucht, versucht Faber nämlich sich selbst einzukreisen. Am Ende, als der Fremde, der verschwunden ist, ihn nicht mehr jagt, fängt Faber an, sich um die eigene Achse zu drehen, wobei das

Ziel „die eigene Ferse“ (69) ist.⁵⁷ Ebenso unmöglich wie es dem Baumeister ist, sich selbst einzumauern, lässt sich aber Fabers Versuch, sich selbst von hinten zu fangen, verstehen. Es ist anzunehmen, dass es Faber nicht gelingt sich einzukreisen, weshalb die stabile und von der Welt absolut isolierte Identität auch hier ein unerreichbares Ideal bleibt.

2.2.3. Die Suche nach einem Original

2.2.3.1. *Das Neue ist unbekannt*

Im Zentrum der dreizehnten Erzählung, *Das Neue ist unbekannt*, deren Struktur eher argumentativ als narrativ ist, steht eine sonderbare Maschine, die der homodiegetische Erzähler, der zugleich der Erfinder der Maschine ist, zu beschreiben und für die er durch verschiedene Argumente potentielle Kunden zu interessieren versucht.⁵⁸ Die Maschine, die einem „Schneewürfel“ (59) ähnelt, ist laut dem Erzähler in zweierlei Hinsicht einzigartig. Zum einen hat der Erfinder sie um seinen eigenen Körper herum gebaut und befindet sich in ihr eingeschlossen. Zum anderen unterscheidet sie sich derart von allem, was je existiert hat, dass es eigentlich unmöglich ist, sie zu beschreiben oder zu erklären, zu welchem Zweck sie verwendet werden soll. Der Erzähler hebt jedoch in seiner Argumentation das Unbeschreibbare und Zwecklose der Maschine als das Interessante hervor.

⁵⁷ Nach Otto F. Best hat *Wettlauf* im Unterschied zu den übrigen, nur ‚witzigen‘ Erzählungen des Buches „einen tieferen Sinn“, der gerade in der Identitätssuche der Hauptfigur, und zwar in seiner Jagd nach der eigenen Ferse besteht: „[...] er will in die Identität, d.h. in ein Bezugssystem fester Punkte zurück, um aus der Kategorie des Möglichen herauszugelangen.“ (Best, S. 174f.) Obwohl dies für die Erzählung zutrifft, macht sie aber dabei keine Ausnahme aus, sondern wie sich in diesem Teilkapitel gezeigt hat, ist die Suche nach „festen Punkten“ im gesamten Buch zentral und die Identitätssuche kommt auch in der Titelgeschichte vor.

⁵⁸ Zu den narrativen und argumentativen Texttypen vgl. Seymour Chatman: *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Itacha, London, 1990, S. 9-11. Nach Chatmans Kriterien ist *Das Neue ist unbekannt* kein narrativer Text, da ihm hauptsächlich ein zeitlicher Verlauf fehlt und da die narrativen Elemente, die trotz allem vorkommen, sowohl der Argumentation als auch der statischen Beschreibung untergeordnet sind. Auch *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* und *Kampfpause* enthalten argumentative Elemente und haben wie die vorliegende Geschichte homodiegetische Erzähler, die für ihre Vorstellungen und Meinungen plädieren. Diese Geschichten sind aber nach der Definition Chatmans, da sie ein Geschehen darstellen, trotzdem hauptsächlich narrativ.

Der Aufbau des argumentativen Textes weist große Ähnlichkeiten mit einer klassischen rhetorischen Rede auf.⁵⁹ Am Anfang kommt ein *Exordium*, auf das eine *Narratio* folgt. In diesen beiden Teilen weckt der Redner gemäß der Regel das Interesse der Zuhörer, verleiht sich selbst und seiner Sache Glaubwürdigkeit und beschreibt den Hintergrund der folgenden Argumentation. Im ersten Abschnitt, dem Exordium, gelingt es dem Erzähler, durch das unmittelbare Hervorheben der merkwürdigen und unbeschreibbaren Natur der Maschine, schlagartig das Interesse des gedachten Zuhörers oder Lesers zu wecken. Zwar ähnelt die Maschine seiner Meinung nach einem gewöhnlichen Schneewürfel. Da sie fast ein ganzes Wohnzimmer ausmacht, ist sie aber viel größer als diese normalerweise sind. Darüber hinaus sitzt der Erfinder auffallenderweise selbst darin (vgl. 59).

Darauf folgt im zweiten Absatz, als ein allmählicher Auftakt zur eigentlichen Argumentation, ein Plädoyer für die Echtheit der Maschine und die Glaubwürdigkeit des Erfinders. Das Echtheitskriterium ist in diesem Fall die ursprüngliche Geschlossenheit der Maschine um ihren Erfinder herum. „Natürlich habe ich mich nicht, sozusagen nachträglich [...] in sie hineinbegeben“ (59), wird am Anfang des zweiten Stückes behauptet, und danach versucht der Erzähler, dies durch den Hinweis auf den hohen Status der Zeugen, die die Unversehrtheit und den Mangel an Fugen und Verbindungsstellen der Maschine beobachtet haben, zu beweisen. Der Erzähler gibt sich dabei emotionalen Exklamationen hin:

Wieviele Hände habe ich nicht schon die äußeren Kanten des Würfels entlangfahren sehen, auf der Suche nach einer ganz kleinen Naht, einer rauen Stelle, einer Unstimmigkeit! Welche Befriedigung verschafft es mir nicht, das versucherische Klopfen der Wissenschaftler zu hören, das hier drinnen freilich kaum vernehmbar ist. (59)

Im dritten Absatz beschreibt der Erzähler seine prekäre Lage innerhalb der Maschine, die einen Direktkontakt mit den Kunden unmöglich macht, so dass ihr Verkauf dem Assistenten Bergmann überlassen werden muss (vgl. 59). Allmählich geht hier die *Narratio* in die *Argumentatio*, die eigentliche Argumentation, über. In diesem Teil bringt der Erzähler, den Regeln folgend, sowohl seine eigenen Argumente für die Maschine vor (*Confirmatio*) als auch die Zweifel der skeptischen Kunden, die er widerlegt (*Refutatio*). Die Kunden befürchten, dass der Erfinder beim Benutzen der Maschine sterben würde. Sie sehen nicht ein, argumentiert der Erzähler, dass das Dasein des Erfinders in der Maschine im Gegensatz dazu vorteilhaft ist, da er sie dadurch von Innen unterhalten und mögliche

⁵⁹ Für die folgende Diskussion über die Teile der argumentativen Rede vgl. Gert Ueding, Bernd Steinbrink: *Grundrisse der Rhetorik*. Stuttgart, 1986, S. 240-258. Vgl. dazu auch Kurt Johannesson: *Retorik eller konsten att övertyga*. Stockholm, 1990, S. 60-63.

Fehler reparieren kann (vgl. 59f.). Die möglichen Kunden sind außerdem damit unzufrieden, dass ihnen die Leistungen der Maschine verschwiegen werden, die sie sich als Fantastereien oder Wunder vorstellen. Das genuin Neue ist aber nicht solcher Art, meint der Erzähler. Es lässt sich nicht beschreiben oder überhaupt vorstellen. Ließe es sich beschreiben, wäre es nicht wirklich neu, sondern nur eine „Variation des Alten“ (60). Im vierten und fünften Abschnitt wendet der Erzähler die klassische Methode an, sich über den Gegner lustig zu machen, damit dieser unzuverlässig erscheint, und problematisiert dadurch die Originalität aller fantastischen Wünsche der Kunden:

„Aus welchem Loch, aus welcher Röhre ergießt sich, auf Befragen, Gold?“ scheinen sie zu denken. Als ob wir Gold nicht schon immer gehabt hätten? „Wo ist die Taste, die, wenn betätigt, die Apparatur in einen Bagger verwandelt?“ Daß diese Maschine launig jede Dienstleistung verweigert, also doch, da ich sie gelungen nenne, gar nicht auf eine solche angelegt war, erleuchtet sie mitnichten. (60)

Am Ende findet eine merkwürdige Verschiebung des Zweckes der Argumentation statt. Während die Argumentation bis dahin auf den Verkauf der Maschine abzielen scheint, ist es jetzt lediglich die Idee der Maschine, die zu verkaufen ist. Sie scheint nämlich derart abstrakt zu sein, dass sie sich nur im Stadium einer Idee befindet. Das Neue, das die Maschine repräsentiert, könnte aber verwirklicht oder wenigstens immer möglicher werden, wird am Ende behauptet, falls alle sich den Erfinder zum Vorbild nähmen. Im letzten Abschnitt, in der *Propositio* des argumentierenden Textes, schlägt der Erzähler eine Lösung vor: „Wenn es alle täten, auch du, lieber Bergmann, wenn Ihr alle Euch an die Arbeit machtet, vielleicht würde das Neue immer bekannter, immer möglicher.“ (60) Darauf folgt der Schlusseffekt, die auffordernde *Peroratio* des Textes: „Inzwischen aber zurück ans Reißbrett.“ (60)

Die Erfindung, um die es im Text geht, gehört offenbar zu einer anderen Ordnung als alles, was früher erdacht oder erfunden worden ist. Sie macht keineswegs das letzte Produkt eines kontinuierlichen Entwicklungsprozesses aus, sondern bricht mit der Tradition und der Entwicklung. Im Text wird das Fortschrittsdenken ironisiert: „Die hoffnungsvollen Förderer glauben, in diesem Gerät ein Endprodukt menschlichen Ingeniums, eine mit allen Raffinements letzter Ingenieursfindigkeit ausgestattete Übermaschine zu erblicken.“ (60) Als vollständig neu und unbekannt ist die Maschine auch nicht vom Erfinder im Voraus geplant. Es gibt nämlich keine vom Werk getrennte Absicht, sondern die Erfindung ist auf spontane Weise von Innen heraus gewachsen, und der Erfinder und das Werk sind miteinander verschmolzen. Zumindest ist dies die Interpretation eines der Kunden: „[...] ein Finanzmann, der die Maschine eben betrachte, [habe] geäußert [...], sie mache auf ihn nicht den

Eindruck von etwas Gemachtem, sondern Entsprungenem.“ (59) Infolgedessen hat sie auch keinen erkennbaren und gegebenen Zweck. Sie ist nicht zum Dienen da, wird am Ende festgestellt, sondern es sind eher die Benutzer, die der Maschine dienen sollen: „Manche schließen daraus, daß die Maschine Dienstleistungen von ihnen verlange, eilen nach Hause und tun es mir nach. Ich habe das Gefühl, daß sie auf dem rechten Wege sind.“ (60) Diese Hervorhebung der Zweck- und Absichtslosigkeit der Maschine erinnert an die spielvolle Ästhetik vieler Figuren im Buch, die am ausdrücklichsten von Muck-Bruggenau in *Ein neues Kursbuch* vertreten wird.⁶⁰ In erster Linie scheint sich der Erzähler aber einer idealistischen Genie- und Originalitätsästhetik anzuschließen, worauf seine Behauptung der Originalität und der durch Inspiration Entstehung der Maschine hindeutet. Als idealistisch lesen sich auch seine Vorstellung vom Aufgehen des Schöpfers im Werk sowie sein Glaube an die ewige Natur des Werkes. Was das letztere betrifft, heißt es von der Maschine, dass sich „gar kein Anhaltspunkt für den wagemutigen Verdacht findet, daß sie jemals etwas anderes war als ein großer, milchiger Würfel, in dem ein träges Schneetreiben statthat“ (59).

Das Neue ist unbekannt ist aber, wie viele Erzählungen im Buch, ein Text voller Paradoxe, und das, was der Erzähler absichtlich und explizit sagt, widerspricht häufig dem, was durch den Text implizit zum Ausdruck kommt. Vor allem widerspricht die behauptete radikal andersartige und abstrakte Natur der Maschine dem Versuch des Erzählers, sie trotzdem zu beschreiben und Interesse für sie zu wecken. Besonders widersprüchlich sind dabei ihre räumliche Ausdehnung einerseits, dass sie fast „ein mittleres Wohnzimmer“ (59) ausfüllt, und ihre zugleich behauptete Unbeschreibbarkeit andererseits. Weiter wird einerseits behauptet, dass die Maschine keine gegebene Funktion erfüllt, andererseits aber, dass der Erfinder, der drinnen sitzt, „mögliche Fehler [...] beilegen“ (60) könnte, was ja eine richtige Funktion als Maßstab voraussetzt. Paradox ist auch, dass der Erzähler in seiner Beschreibung und Argumentation für die nichttraditionelle Erfindung ganz traditionell vorgeht und seinen Text wie eine rhetorische Rede aufbaut.

Diese Paradoxie hängt mit der Unmöglichkeit zusammen, eine von der Welt total abgegrenzte Position einzunehmen, und versteht sich als ein Schwanken zwischen Geschlossenheit und Offenheit, Unbeschreibbarem und Beschreibbarem. Diese paradoxe Schwankung lässt sich vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theorie deuten. Explizit vertritt der Erzähler, sowie auch Muck-Bruggenau in *Ein neues Kursbuch*, ästhetische Standpunkte, wie das Ablehnen der Intentionalität und Zweckrationalität, die sich mit den Theorien poststrukturalistischer Denker wie Jacques

⁶⁰ Vgl. Kapitel 2.1.2.1. der vorliegenden Arbeit.

Derrida oder Roland Barthes in Verbindung bringen lassen.⁶¹ Die idealistische Vorstellung des Erzählers von der ewigen Natur des Werkes und der Werkpräsenz ist aber eher der Gegensatz zum poststrukturalistischen Denken.

Zentral im Denken Derridas ist, dass es keinen absoluten und stabilen Sinn gibt, der sich auf unveränderliche und ideale Weise wiederholen lässt, sondern jede Vermittlung, jede Artikulation oder sogar jedes Bewusstwerden einer Erfahrung bedeutet eine Veränderung ihres Sinns. Das Prinzip der gleichzeitigen Wiederholung und Veränderung, das Derrida *Iterabilität* nennt und das allen wiederholbaren Erfahrungen und Erscheinungen innewohnt, bedeutet auch eine stetige und immer neue Kontextualisierung der Erscheinungen.⁶² Alles ist mit allem verbunden und nichts kann auf Dauer als eine geschlossene Einheit und ein Unikum, getrennt von dem Rest der Welt existieren. Gleichzeitig werde aber die Originalität als ein ästhetisches Ideal erstrebt, was ein unlösbares Paradox erzeuge. In seinen literarischen Essays untersucht Derrida die doppelte Forderung literarischer Werke nach Originalität auf der einen Seite und Traditionsgebundenheit auf der anderen Seite. Literarische Werke lassen sich laut Derrida in dieser Hinsicht mit technischen Erfindungen vergleichen. Beide müssen, so Derrida, teils etwas Neues und Andersartiges anbieten, teils müssen sie, um überhaupt als literarische Werke oder Erfindungen erkannt zu werden, an die Tradition, aus der sie stammen, anknüpfen.⁶³ Sogar ein ganz unkonventionelles literarisches Werk, oder wie in Lettaus Text eine neue und ungewöhnliche Maschine, muss sich, um verstanden zu werden, in gewisser Hinsicht, wenn auch nur durch die Sprache der Vermittlung, nach außen öffnen und an das schon Erkannte anknüpfen. Damit geschieht eine Vermittlung, die also zugleich immer eine Sinnverschiebung bedeutet.⁶⁴

⁶¹ Zur poststrukturalistischen Kritik des Intentionalismus vgl. unter anderem Jacques Derrida: „Signature, Event, Context“. In: Ders.: *Margins of philosophy* (übers. v. Alan Bass, frz. Orig. *Marges de la philosophie*, 1972). Chicago, 1982, S. 309-330, hier: S. 316-318. – Roland Barthes: „Der Tod des Autors“ (übers. aus dem Frz. v. Matías Martínez, frz. Orig. „La mort de l’auteur“, 1968, 1. engl. Ausgabe „The death of the author“, 1967). In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz*. Frankfurt am Main, 2002, S. 104-110.

⁶² Zu Iterabilität und Kontext im Denken Derridas vgl. Derrida: „Signature, Event, Context“, S. 316-321. Zur Bedeutung der Wiederholung in der Philosophie Derridas vgl. auch: Ulrich Tewes: *Schrift und Metaphysik*. Würzburg, 1994, S. 15-21.

⁶³ Vgl. Jacques Derrida: „Psyche. Invention of the other“ (übers. v. Catherine Porter, frz. Orig. „Psyché. Inventions de l’autre“, 1987). In: Lindsay Waters und Wlad Godzich (Hg.): *Reading de Man Reading*. Minneapolis, 1989, S. 25-65, hier: S. 28-30.

⁶⁴ Vgl. Jacques Derrida: „This Strange Institution Called Literature“ (übers. v. Geoffrey Bennington und Rachel Bowlby). In: Derek Atridge (Hg.): *Acts of literature*. London, 1992, S. 33-75, hier: S. 66-68.

Dieser Konflikt zwischen Originalität und Tradition ist in *Das Neue ist unbekannt* zentral und prägt sowohl die im Zentrum stehende Maschine als auch den Text selbst. Der Einzigartigkeit der Maschine wird, wie gezeigt, durch die Möglichkeit des Erzählers, sie zu beschreiben, sowie durch die traditionelle Form der Beschreibung und der Argumentation widersprochen. Darüber hinaus scheint das Erzählen auch eine Veränderung des Erzählten zu bedeuten, die die angedeutete Ewigkeit und Idealität der Maschine infrage stellt. Laut Derrida bedeutet schon das Erzählen an sich eine Kontextualisierung, eine Öffnung nach außen und eine gleichzeitige Veränderung des Erzählten. In Lettaus Text liegt zudem eine deutlich gestörte Kommunikationssituation vor.

Der in der Maschine sitzende Erfinder kann nämlich nicht selbst schreiben, sondern er hat sowohl den Verkauf der Maschine als auch das Schreiben des Textes seinem Assistenten überlassen: „Mein Assistent, dem auch die Vermittlung der vorliegenden Zeilen zu danken ist, hält mir oft Papiere gegen eine der Außenwände [...]“ (59) Der Vermittlungsprozess über den Assistenten ist dabei nicht ideal. Der Erfinder kommuniziert nämlich mit “bewegte[r] Gestik” (59) statt mit Worten, weshalb der Assistent schwerlich eine ganz korrekte Auffassung von seiner Absicht bekommen kann, die er in Worte übersetzen und weitervermitteln könnte. Ein die Kommunikation erschwerender Umstand ist auch, dass die Wände nahezu schalldicht und undurchsichtig sind. Das Glas ist „milchig[...]“ (59), und das Bild des Assistenten wird dadurch verzerrt: „da lächelt er, winkt mir mit durch das Glas seltsam gebrochenem Arm ermunternd zu, der treue Bergmann.“ (59) Das Klopfen der Wissenschaftler, das als Beweis für die Echtheit der Maschine vorgebracht wird, hört der Erfinder auch in Wirklichkeit kaum: „Welche Befriedigung verschafft es mir nicht, das versucherische Klopfen der Wissenschaftler zu hören, das hier drinnen freilich kaum vernehmbar ist.“ (59)

Wegen dieser gestörten Kommunikation muss dem Assistenten eine bedeutende erzählerische Selbstständigkeit zugeschrieben werden, was eine paradoxe Spaltung der Erzähleridentität bedeutet. Einerseits gibt sich das Erzähler-Ich für den Erfinder aus. Andererseits sind die direkten Worte, die vermittelt werden, nicht die des Erfinders, sondern die seines Assistenten. Ebenfalls lässt sich schwerlich entscheiden, wer von den beiden eigentlich der Erfinder ist und wo er sich befindet. Anders als behauptet wird, lässt sich nämlich bezweifeln, dass der Erfinder immer in der Maschine gesessen hat. Dass eben dies betont werden muss, stellt es eher als zweifelhaft dar: „Natürlich habe ich mich nicht, sozusagen nachträglich, nach Vollendung der Maschine, durch irgendeine Öffnung in sie hineinbegeben.“ (59) Insbesondere trägt aber die paradoxe Aufforderung am Ende, bei der unklar ist, an wen sie sich richtet, zur Unbestimmtheit der Position des Erfinders bei: „Inzwischen aber zurück ans Reißbrett.“ (60)

Soll der Erfinder selbst ans Reißbrett zurückgehen, bedeutet dies, dass er früher da gestanden und an einer Skizze der Maschine gearbeitet hat. Erfinder und Werk sind damit im Gegensatz zu dem, was behauptet wird, keine ursprüngliche Einheit, sondern die Erfindung ist im Voraus geplant und gezeichnet worden. Richtet sich die Aufforderung stattdessen an Bergmann, bedeutet dies, dass Bergmann der eigentliche Erfinder ist und dass er als solcher die Maschine im Voraus auch geplant hat.

Der Text bietet keine Lösung dieser Paradoxie. Das Ich des Textes, sowohl als Erfinder als auch als Erzähler, scheint doppelt und gespalten zu sein. Da keine deutliche Grenze zwischen den beiden Figuren des Textes festzustellen ist, lassen sie sich eher als zwei Aspekte desselben Ichs, die perspektivenabhängig gleichzeitig vorhanden sind, denn als zwei verschiedene Individuen verstehen. Teils gibt es eine schöpferische Ich-Seite in der Maschine, teils gibt es eine nach Außen gerichtete, für die Weitervermittlung und für den Verkauf der Maschine notwendige Vermittlerseite des Ichs, die von Bergmann repräsentiert wird. Die Erfindung sowie ihr Schöpfer enthalten somit sowohl ein Moment der geschlossenen Werkpräsenz und Originalität als auch eine Öffnung nach Außen. Damit das Werk sichtbar wird, muss es sich nach Außen zeigen. Durch die notwendige Öffnung der Grenze nach Außen werden aber die absolute Originalität sowie die statische, ewige Natur der Erfindung preisgegeben. Durch das Erzählen knüpft das Erzählte an die Tradition an und verändert sie gleichzeitig. Die beiden Ich-Seiten, der Erfinder und der Vermittler, kommunizieren, sowohl unter sich als auch mit den möglichen Kunden und den Lesern des Textes. Der Inhalt des Vermittelten wird aber durch die Wand verzerrt und durch die Sprache und den rhetorischen Stil in eine Tradition integriert.

Das Dilemma, das die Paradoxie des Textes ausmacht, gründet also in der doppelten Bestrebung des Erzählers, teils die Erfindung und sich selbst als ein Original von der Welt total abzugrenzen, teils sie in dieser totalen Originalität zu zeigen. Es ist dieselbe Problematik, die sich in der Titelerzählung in der Bemühung des Baumeisters ausdrückt, sich selbst ganz einzumauern und gleichzeitig in Verbindung mit den Arbeitern draußen zu stehen. In beiden Fällen scheitert dies, indem sich die Kommunikation mit anderen weder mit der totalen Abgrenzung noch mit der absoluten Einzigartigkeit des Selbst oder des Werkes vereinen lässt.

Obwohl das Neue und Originelle nicht ganz und gar auszudrücken und zu vermitteln sind, können sie sich laut Derrida in der Literatur stattdessen indirekt durch sprachliche Paradoxe zeigen, die gerade die Schwierigkeit des Vermittelns, und zwar auf ständig neue Weise, hervorheben.⁶⁵ Dementsprechend könnte das „Neue“ des lettauschen Textes, anstatt als

⁶⁵ Vgl. Derrida: „Psyche. Invention of the other“, S. 34f.

eine manifeste und dauerhafte Identität, die im Text auf ideale Weise vermittelt wird, als der Text selbst mit seinem unlöslichen Spannungsverhältnis zwischen Innerem und Äußerem, Neuem und Tradition sowie Unbeschreibbarem und Beschreibbarem verstanden werden.

2.2.3.2. Überführung des Königs

Ähnlich wie *Das Neue ist unbekannt* ist auch *Überführung des Königs* argumentativ.⁶⁶ Der Wir-Erzähler versucht in diesem Text die Existenz und Eigenschaften eines unbekanntem und andersartigen Mannes nachzuweisen, der, wie er behauptet, in der unmittelbaren Nähe des Königs Kogvägen II gesehen worden ist.⁶⁷

Die Argumentation des Erzählers zielt zunächst darauf ab, die Zuverlässigkeit der Beobachtungen des Mannes zu beweisen, die ihm mitgeteilt worden sind. Ähnlich wie viele Erzähler des Buches, wie zum Beispiel der Dorfaufseher in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche*, hat der Erzähler keinen unmittelbaren Bezug zum erzählten Gegenstand, sondern verfügt nur über Sekundärinformation anderer Figuren über den unbekanntem Mann.⁶⁸ Diese Informationen sind aber aus mehreren Gründen zuverlässig. Zum Beispiel befindet sich unter den Informanten ein „Minister für Finanzen“ (89), wobei ähnlich wie in *Das Neue ist unbekannt* der hohe gesellschaftliche Status einiger Zeugen als ein Garant für deren Glaubwürdigkeit vorgetragen wird. Das stärkste Argument ist aber, dass es den Informanten trotz ihres begrenzten Blickfelds gelungen ist, den Mann wahrzunehmen. Jeder der Informanten, die alle in der einen oder anderen Hinsicht Diener des Königs sind, ist nämlich für eine ganz begrenzte Aufgabe des Dienstapparats um den König verantwortlich. Dies schränkt ihr Blickfeld ein, sodass sie nur durch „schnell gewagte[], unvergeßliche[] Seitenblicke“ (89) die Möglichkeit haben, den unbekanntem Mann zu sehen. Der Meinung des Erzählers nach erhöht aber dies eher die Glaubwürdigkeit der Beobachtungen: „Da sich unsere Mittelsmänner wenige solcher ausschweifenden Seitenblicke erlauben [...] so folgt, daß man ihre Meldungen über seine Anwesenheit getrost verzehnfachen kann.“ (89)

Nachdem der Erzähler auf diese Weise die Existenz des Mannes argumentativ bewiesen hat, wechselt er das Thema. Es geht danach

⁶⁶ Da der Text also in erster Linie nicht narrativ ist, wird er hier wie *Das Neue ist unbekannt* Text und nicht Erzählung genannt.

⁶⁷ Obwohl das Pronomen die erste Person Plural ist, handelt es sich wahrscheinlich nur um einen Erzähler. Seine Verwendung von ‚Wir‘ lässt sich auf die Weise verstehen, dass er seiner Argumentation einen wissenschaftlichen Ton geben will.

⁶⁸ Vgl. Kapitel 2.2.1.1. der vorliegenden Arbeit.

stattdessen um die Sichtbarkeit des Königs Kogvägen II. Aus der Argumentation des Erzählers geht hervor, dass im Unterschied zum unbekanntem Mann niemand imstande ist, den König zu sehen. Zum Beispiel können die Diener des Königs ihn nicht sehen, da ihre wenigen „ausschweifenden Seitenblicke“ (89) dem unbekanntem Mann gelten und sie deswegen keine Zeit übrig haben, um auch den König zu sehen (vgl. 89). Der großen Menge von Leuten, die sich bei feierlichen Veranstaltungen versammelt, um die königliche Prozession zu sehen, ist es auch nicht vergönnt, den König zu sehen. In ihrer Hingerissenheit können sie nämlich die Distanz zum beobachteten Objekt nicht aufrechterhalten, die für das Sehen erforderlich ist. Stattdessen werden sie blind, überschreiten die Grenze zum Objekt und verschmelzen dabei mit dem König: „Also die Menge vereinigt sich mit ihm, stellt ihn selbsteigen dar. Den Genuß des Königtums haben die anderen, wenn der König vorbeigeht. Niemand sieht ihn also.“ (91) Distanzlosigkeit kennzeichnet schließlich auch Kogvägen II, der den König, also sich selbst, „am allerwenigsten“ sehen kann:

Natürlich kann Kogvägen II sich selbst am allerwenigsten sehen. Schon gar nicht kann er sich gesehen werdend sehen, also als König, es sei denn, er ließe, wie sein Großvater, Kogvägen I, bei öffentlichen Anlässen einen mannshohen Spiegel vor sich hertragen, in welchem er die Menge und sich selbst zugleich erblickte [...]. (90)

Im Zitat wird darauf hingedeutet, dass der König eine Art souveräne Doppelposition anstrebt, von wo aus er sich selbst als Objekt aus der Perspektive der Leute betrachten kann, während er gleichzeitig als Subjekt die Leute sieht. Eine derartige Vereinigung der Subjekt- und Objektposition würde sowohl eine dauerhafte Selbstpräsenz als auch eine vollständige Kontrolle über die äußere Welt bedeuten. Sie ist aber in der Realität des Textes nicht erreichbar, sondern ließe sich, wie aus dem Zitat hervorgeht, höchstens mit Hilfe eines Spiegels erreichen. Diese ideale Position wird jedoch von allen Figuren im Text angestrebt, die zugleich den ersehnten König sehen und seine Position haben wollen. Da dies aber unmöglich ist, führt es stattdessen zu einem ständigen, sich immer beschleunigenden Positionswechsel (vgl. 91f.). Dabei haben alle die Möglichkeit, vorübergehend die Position des Königs innezuhaben, so dass es „in der Menge von Königen wimmelt“ (91). Um sich selbst als König zu sehen, müssen sie aber diese Position ständig wieder verlassen.

Nachdem somit argumentativ bewiesen worden ist, dass niemand den König sieht, kehrt der Text zum unbekanntem Mann zurück. Der Erzähler behauptet nämlich, die Identität des Mannes endlich feststellen zu können, und zwar als ein Resultat der nachgewiesenen Unsichtbarkeit des Königs. Im Gegensatz zu dem, was er selbst behauptet, leitet er aber die Identität des Mannes nicht aus seiner vorangehenden Argumentation ab, sondern

begründet sie mit für den Leser ganz neuen Auskünften. Der Erzähler konstatiert nämlich plötzlich, dass dem unbekanntem Mann sowohl der ‚dienende Blick‘ als auch die ‚bewusstlose Hingabe‘ aller anderen fehlen und dass er deswegen als einziger imstande ist, den König zu sehen:

Ihm allein eignet weder der dienende, noch der reflektierende Blick der Beamten. Auch ist er frei von der bewußtlosen Hingabe der Menge. Er allein sieht also den Träger der Krone. Und warum wohl? Aus demselben Grunde, der einst Kogvägen I bewog, einen Spiegel vor sich hertragen zu lassen. (91)

Der letzte Satz des Zitats deutet an, dass der sonderbare Mann dazu fähig ist, nicht nur den König, sondern gleichzeitig sich selbst, und zwar ohne Spiegel, zu sehen. Er würde somit als einziger die von allen angestrebte Vereinigung der Subjekt - und Objektposition erreichen. Dies versteht sich auf die Weise, dass er tatsächlich der König ist, d.h. dass er sowohl er selbst als auch der König ist und gleichzeitig beide sieht. Dies wird dadurch gestützt, dass ihn, wie es im Text heißt, „höchstes und berufenstes Herrschertum“ (92) auszeichnen. Aus dem Text geht auch hervor, dass er sich selbst „stets vor Augen hat“ (92), wobei das Adverb „stets“ darauf hindeutet, dass die Position des Königtums in seinem Fall von Dauer ist und dass er also nicht, wie alle anderen, nur vorübergehend König wird.

Die Welt von *Überführung des Königs* ist, wie durchgehend im Buch, von Veränderlichkeit und Grenzenlosigkeit geprägt. Alle Figuren spielen Rollen und wechseln diese ständig. Die Tatsache, dass alle Könige werden können, weist auch auf eine deutlich dehierarchisierte und homogenisierte Welt hin, indem schwerlich zwischen Original und Kopie zu unterscheiden ist.⁶⁹ So weist der Erzähler auf die verschiedenen Könige Kogvägen als „Schaufigur[en]“ hin (90). Gleich anderen Erzählern des Buches ist aber der Erzähler mit diesem veränderlichen und grenzenlosen Zustand nicht zufrieden. Dies zeigt sein Anliegen, dem unbekanntem Mann eine Sonderposition, die sowohl authentisch als auch stabil ist, zu geben, um somit, ähnlich dem Erzähler in *Das Neue ist unbekannt* oder dem Baumeister in der Titelerzählung, ein Gegengewicht zur veränderlichen Welt zu etablieren. Er erhebt dabei den unbekanntem zum einzig ursprünglichen und echten König, von dem sich die anderen Könige, die „Schaufiguren“ genannt werden und den unbekanntem Mann als Kopien „darstellen“ (91f.), offensichtlich herleiten. Durch seine souveräne Position

⁶⁹ Die fiktive Welt des Textes ähnelt in ihrer Homogenisierung und ihrem Mangel an Authentizität der Welt der Simulation und Indifferenz, wie sie von dem postmodernen Theoretiker Jean Baudrillard beschrieben wird. Dabei wird ein Thema, und zwar die Welt als Schein und Simulation, das vor allem in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* zentral ist, in dem Text *Überführung des Königs* aufgegriffen. Vgl. Kap. 6.3. der vorliegenden Arbeit. Zum Begriff Simulation vgl. auch Jean Baudrillard: *Simulations*. New York, 1983.

und sein ‚mildes‘ Lächeln (vgl. 92), das an ein Christusbild erinnert, ähnelt der Unbekannte auch eher einem Gott als einem weltlichen König.

Ähnlich wie andere Erzähler des Buches stößt der Erzähler beim Beschreiben dieser gottähnlichen Figur aber auf Schwierigkeiten, die sich in erzählerischen Paradoxen ausdrücken und darauf hindeuten, dass der ursprüngliche, echte König nur als Ideal und Wunschvorstellung des Erzählers existiert. Vor allem macht die Beschreibung seiner Eigenschaften und seines räumlichen Daseins dem Erzähler Probleme. Einerseits behauptet der Erzähler nämlich, die Existenz des Mannes durch die Glaubwürdigkeit der Zeugen bewiesen zu haben. Andererseits stellt er die Zeugenaussagen, wenn diese nicht mit seinen eigenen Vorstellungen von dem Mann übereinstimmen, in Frage, wobei sie als Beweisgrundlage eher untergraben werden. So weist er die Annahme der Informanten, dass der Mann Geheimpolizist sei, zurück, was sich dadurch verstehen lässt, dass sich der Beruf des Polizisten nicht mit der gottähnlichen Freundlichkeit des Mannes in Einklang bringen lässt (vgl. 88). Diese Freundlichkeit ist aber selbst offenbar ein reines Gedankenprodukt des Erzählers, da sie von niemandem beobachtet worden ist (vgl. 88). Auch der Versuch, den Mann räumlich zu lokalisieren mündet in Paradoxe. Der Erzähler behauptet, dass der Mann in der Nähe von Kogvägen II gesehen worden ist. Diese Lokalität sollte aber nach seiner Argumentation unmöglich zu bestimmen sein, da ja der König selbst nachweislich von niemandem außer gerade von dem unbekanntem Mann gesehen worden ist.

Am Ende des Textes tritt der Erzähler auch als Erfinder des Mannes hervor, indem er sich selbst der „Qualitäten“ (92), die er dem Mann zugeschrieben hat, „rühm[t]“ (92). Wie die anderen Könige des Textes, die Darstellungen und Herleitungen des Unbekannten sind, ist also dieser selbst kein ursprüngliches Original, sondern vom Erzähler als dessen Konstrukt hergeleitet und abhängig. Gleichzeitig ist aber der Erzähler von seinem Schreibprodukt abhängig, indem seine erzählerischen „Qualitäten“ sich gerade im Schreiben über den Mann zeigen. Diese gegenseitige Abhängigkeit des Erzählers und des Erzählten ließe sich ähnlich wie in *Das Neue ist unbekannt* als eine verschmolzene Identität des Schöpfers und seines Werkes interpretieren. Wie die Maschine und deren Erfinder ist aber diese Identität nicht absolut selbstpräsent und dauerhaft. Der unbekanntem Mann ist nämlich ständig von Vergessenheit bedroht und muss immer aufs Neue konstruiert werden: „All diese mühseligen Recherchen hat es uns gekostet und kostet es uns, den milde lächelnden, unerkannten Herrn fast jede Nacht, uns unserer selbst zu versichern.“ (92)

Die scheinbar souveräne, von der Welt abgetrennte Position des Unbekannten wird auch dadurch problematisiert, dass der Mann eng mit dem weltlichen König Kogvägen II zusammenhängt. Nach der Meinung des Erzählers befindet er sich „in der nächsten Nähe des Monarchen“ (88),

und in der Argumentation werden Identität und Eigenschaften des einen aus denen des anderen hergeleitet. Aus der behaupteten Sichtbarkeit des Mannes schließt der Erzähler, wie gezeigt, die gleichzeitige Unsichtbarkeit des Königs, und aus der nachgewiesenen Unsichtbarkeit des Königs schließt er die Identität und die einzigartigen Eigenschaften des Mannes. Diese enge Verbindung deutet darauf hin, dass es sich bei ihnen, wie bei dem Erfinder- und Vermittler-Ich in *Das Neue ist unbekannt* um eine doppelte, in zwei Aspekte geteilte Identität handelt. Indem die zwei Seiten sich nie gleichzeitig beobachten und erfassen lassen, können sie nicht als harmonisch geschlossen verstanden werden, sondern wie in *Das Neue ist unbekannt* als perspektivisch und gebrochen. Der König ließe sich dabei als die weltliche, ständig austauschbare und veränderliche Außenseite des absoluten Herrschers interpretieren. Dieser seinerseits ist in seiner ewigen Präsenz nur als Idee vorhanden und braucht, um nachgewiesen zu werden, die äußere Seite.

Das Dilemma des Erzählers von *Überführung des Königs* ähnelt dem des Erzählers von *Das Neue ist unbekannt*. Beide Erzähler müssen ihre Erfindung der Außenwelt zeigen und dafür argumentieren, um sowohl andere als auch sich selbst von deren Originalität zu überzeugen. Dies bedeutet aber, dass die absolute Originalität preisgegeben wird, indem die Schöpfung dadurch an einen Zusammenhang angeknüpft wird. In *Überführung des Königs* zeigt sich dieses Dilemma in der schwankenden Haltung des Erzählers hinsichtlich der Außenwelt, mit der er in Verbindung steht und von der er sich gleichzeitig zu isolieren versucht. Einerseits hat er Kontakt mit Informanten, die ihm Beobachtungen und Deutungen liefern und ihm somit helfen, die Identität des Mannes zu konstruieren. Andererseits misstraut er diesen Informanten und widmet sich stattdessen seinem eigenen Denken. Am Ende versucht er vergebens seine Schöpfung zu isolieren und zu schützen. Er beschließt nämlich, die Untersuchungen in Bezug auf den Mann zu verheimlichen, da diese, wie er meint, eine Gefahr für das Land darstellen könnten (vgl. 92). Dabei ist aber die Untersuchung dem Leser des Textes schon vorgestellt worden.

2.3. Zusammenfassung

In den Erzählungen und Texten der Sammlung *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* wird eine veränderliche und relative Welt thematisiert, der Grenzen und feste Ausgangspunkte fehlen. Alles ist mit allem verbunden und die Veränderlichkeit lässt sich nicht überblicken oder kontrollieren. Beispiele dafür sind *Der Irrgarten* und *Die Größe des Reiches*, in denen das weltumspannende Labyrinth bzw. das ebenfalls unendliche Reich sich als Inbegriffe dieser universellen Veränderlichkeit der Welt verstehen

lassen. Obwohl in diesen Erzählungen Gegenpole zur Veränderlichkeit vorkommen, nämlich das Haus des Landrats Eduard und der zentrale Ort des Reiches, sind diese illusorisch und in Wirklichkeit selbst Teile der veränderlichen Welt.

Der Mangel an festen Ausgangspunkten und äußerlichen Kontrollinstanzen der Welt führt auch zur Relativität der Weltbetrachtung, weil sich dadurch keine Position als die einzig wahre bezeichnen lässt. Der Relativismus wird explizit als Programm in der Erzählung *Ein neues Kursbuch* thematisiert, in der jeder Reisende seine eigene Antwort im Kursbuch Muck-Bruggenaus findet. Die Grenzenlosigkeit und Relativität zeigen sich in dieser Erzählung sowie in *Spielzeug* auch darin, dass unterschiedliche Welten wie Phantasie und materielle Wirklichkeit einander überschneiden und hierarchisch gleichgestellt werden.

Auch Ziel- und Endlosigkeit kennzeichnen die Welt der Erzählungen. In Ermangelung von Kontrollinstanzen und absolutem Sinn tendiert alles in der Welt auf ewig ohne Ziel weiterzugehen und sich oft zu wiederholen, was sich im häufig vorkommenden Kreislaufmotiv vieler Erzählungen ausdrückt.

Die thematisierte Relativität setzt sich häufig auch in der Struktur der Erzählungen durch, die perspektivisch und offen ist. In vielen Erzählungen werden unterschiedliche und unvereinbare Figurenperspektiven nebeneinander gestellt und erzählerisch gleichgestellt, sodass keine von ihnen sich als die einzig richtige herausstellt. In anderen, vor allem in *Die Ausfahrt*, gibt es keine deutliche Grenze zwischen dem Erzähler und den Figuren, die sich beinahe auf derselben Erzählebene zu befinden scheinen, weshalb die Aussagen des Erzählers relativiert werden müssen und nicht als die einzige Wahrheit betrachtet werden können. Auch die Widersprüche des Erzählers, die in den homodiegetischen Erzählungen vorkommen, bedeuten, dass die Autorität des Erzählers infragegestellt und seine Worte relativiert werden.

Zum Zustand der Veränderlichkeit und Unkontrollierbarkeit verhalten sich die Figuren und Erzähler des Buches auf unterschiedliche Weise. Einige von ihnen akzeptieren den Zustand, obwohl sie dadurch benachteiligt werden, oder bejahen ihn sogar. Das letztere ist vor allem der Fall, wenn die Ziellosigkeit und Relativität, wie zum Beispiel in *Ein neues Kursbuch* oder *Bestrafung eines Gastes*, mit der ästhetischen Auffassung der Figuren zusammenfallen, wobei das Spiel und die Kunst als lustvolle Selbstzwecke der zielorientierten realen Welt vorgezogen werden. Auf der anderen Seite leisten viele Figuren und Erzähler gegenüber der Welt und deren Verhältnissen unerlässlich Widerstand. Dies drückt sich in manchen Erzählungen darin aus, dass sie versuchen, die Welt von einer Position außerhalb derselben zu kontrollieren. In *Beim Vorbeifahren der Potemkinschen Kutsche* und *Kampfpause* wird von den Erzählern zwar auf

ähnliche Weise wie in *Ein neues Kursbuch* die Kunst der Wirklichkeit vorgezogen. In diesen Erzählungen wird aber die Kunst nicht als ein Selbstzweck genossen. Ganz im Unterschied dazu strebt der Dorfaufseher des potemkinschen Dorfes subjektive Kontrolle über die Kulissenwelt an, die er erschaffen hat, und der eher an Kunst erinnernde Krieg, den der Erzähler von *Kampfpause* idealisiert, ist ebenfalls kontrollierbar und begrenzt. Diese Kontrollversuche der Erzähler scheitern aber, was sich beispielsweise in der Widersprüchlichkeit des Erzählers ausdrückt. Das Scheitern der Kontrolle mündet schließlich in Isolation und Weltabgewandtheit der Erzähler und Protagonisten. Auch diese Isolation scheitert aber, da sich herausstellt, dass es keine Position außerhalb der veränderlichen Welt gibt.

In anderen Erzählungen des Buches versuchen die Erzähler und Figuren nicht in erster Linie ihre Welt zu kontrollieren, sondern suchen vielmehr nach einem Gegenpol dazu, und zwar nach Wahrheit und Authentizität. Dabei bemühen sie sich zum Beispiel darum, ihre Identität intakt zu bewahren oder ein ursprüngliches, ewiges Kunstwerk vor der veränderlichen Welt zu schützen. Auch diese Versuche scheitern und münden in Widersprüchen, welche die Grenzenlosigkeit der Welt und die Unmöglichkeit, einen stabilen Punkt außerhalb der Welt zu finden, unterstreichen. In der Titelerzählung braucht der Baumeister paradoxerweise die Welt, gerade um sich von ihr durchs Einmauern zu isolieren. In *Das Neue ist unbekannt* ist das Dilemma des Erzählers, teils dass er seine anscheinend originelle Erfindung von der übrigen Welt zu isolieren versucht, teils dass er sie der Welt zeigen will. Das letztere bedeutet, dass die Erfindung an eine Tradition angeschlossen wird und ihre Originalität und Weltabgetrenntheit einbüßt.

Die in Kapitel 2.2. analysierten Erzählungen, in denen die Protagonisten in Konflikt mit der Welt, in der sie leben, stehen und vergebens Stabilität und einen wahren Sinn suchen, widersprechen am deutlichsten der von Otto F. Best und vielen Rezensenten vertretenden Auffassung, nach der das erste Buch Lettaus rein unterhaltend oder sogar sinnleer sei. In diesen Erzählungen, die häufig homodiegetisch erzählt sind, sind die Figuren und Erzähler im Vergleich zu anderen Figuren des Buches auch deutlichere Subjekte, die einen Willen und Standpunkte haben, für die sie argumentieren. Auch in den verhältnismäßig ‚leichten‘ Erzählungen ist aber die Witzigkeit nur als eine unter mehreren Zügen zu betrachten. Auch diese sind nämlich thematisch und strukturell komplex und können wie *Der Irrgarten* auf Parallelismen aufgebaut sein, die der Linearität der Handlung widersprechen und den Schluss als witzigen Überraschungseffekt problematisieren. Sie können auch wie *Die Ausfahrt* perspektivisch offen sein, so dass die vermeintlich witzige Schlusspointe sich nur als eine unter mehreren Perspektiven erweist.

Mit der Thematisierung des Relativismus und der Frage nach universellen Wahrheiten und Werten schließt das Debütbuch Lettaus an eine literarische und philosophische Tradition an, die auf die Antike zurückgeht und in der ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ gipfelt. In der literarischen Moderne werden der Mangel an verbindlichen Werten der Welt und die Orientierungslosigkeit der Menschen ein übliches Thema,⁷⁰ wobei, ähnlich wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, das Labyrinth und der geschlossene Kreislauf typische Metaphern der Instabilität und Orientierungslosigkeit sind. Unter den modernen Autoren, mit deren Schreiben das erste Buch Lettaus eine Affinität aufweist, lassen sich Jorge Luis Borges, der ebenfalls das Labyrinthmotiv verwendet, sowie Franz Kafka erwähnen. Auf Kafkas Schreiben weisen sowohl die thematisierte Wahrheitssuche als auch die Erzähltechnik vieler Erzählungen von *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* hin. Wie häufig auch in Kafkas Schreiben stellt sich der Erzähler dieser Erzählungen als unzuverlässig heraus. Darüber hinaus neigen, ähnlich wie in den Texten Kafkas, subjektive Fantasien und objektive Wirklichkeit dazu zu verschmelzen, indem sie gleich sachlich und distanziert erzählt werden.

Die Metalepsen und die Struktur der *Mis en abyme* mancher Erzählungen lösen noch deutlicher die Grenze zwischen unterschiedlichen Wirklichkeits- und Erzählebenen der Texte auf und weisen darin auf ein postmodernes, offenes und dehierarchisiertes Erzählen hin. Als postmodern lässt sich darüber hinaus die Haltung mancher Figuren der Erzählungen verstehen, die im Unterschied zu den die Wahrheit suchenden Figuren, die Relativität und Ziellosigkeit der Welt bejahen.⁷¹

Die für die Erzählungen des Buches charakteristische Problematisierung der Grenze zwischen vermeintlich gegensätzlichen Begriffen, wie Wirklichkeit und Schein, Subjekt und Objekt, lässt sich auch vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theorie verstehen. So weist zum Beispiel das gescheiterte Bemühen des Dorfaufsehers in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche*, das Dorf als ein abgegrenztes Werk von sich selbst fern zu halten und zu kontrollieren, eine Affinität mit der Philosophie Foucaults auf, welche die traditionell angenommene, vom Objekt unabhängige Position des Wissenschaftlers und Subjektes in Frage

⁷⁰ Vgl. dazu Peter V. Zima.: *Moderne/Postmoderne* (2. Auflage). Tübingen, Basel, 2001, S. 13f., S. 26f.

⁷¹ Zur postmodernen Bejahung des Mangels an absoluten Wahrheiten und Werten vgl. Zima, S. 238-241. Vgl. auch Jean-François Lyotard: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern“ (1. Ausgabe in *Tumult*, Nr. 4, 1982). In: Wolfgang Iser (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim, 1988, S. 193-203, hier: S. 201-203. Auf den Unterschied zwischen der Moderne und der Postmoderne sowie auf die literaturtheoretische und historische Verortung der Bücher Lettaus wird näher im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit eingegangen.

stellt. Der grenzenlose Zustand der Welt der Geschichten lässt sich auch vor dem Hintergrund der Theorie der *Iterabilität* Jacques Derridas verstehen, laut der alle Erscheinungen der Welt kontextabhängig sind und nichts als ein Unikum getrennt vom Rest der Welt existieren kann. Derridas Widerlegung der Originalitätsästhetik, und zwar sein Nachweisen der Unmöglichkeit der künstlerischen und wissenschaftlichen Forderung nach Originalität einerseits und Traditionsgebundenheit andererseits, lässt sich vor allem auf *Das Neue ist unbekannt*, aber teilweise auch auf *Überführung des Königs*, applizieren. Sowohl die Thematik als auch die Erzählstruktur dieser Texte lassen sich dekonstruktivistisch verstehen, da sie auf Paradoxen aufgebaut sind, welche die Argumentation der Erzähler untergraben und ihren Anspruch auf Originalität problematisieren.

3. Auftritt Manigs

In den Rezensionen zu *Auftritt Manigs* (1963) werden wiederkehrend diminutive Ausdrücke, wie „Strichmännchen“⁷², „Sandkastenspiel[...]“⁷³ oder „Welttheater *en miniature*“⁷⁴ verwendet, um die Welt und die Figuren des Buches zu beschreiben. Dies deutet auf die im Verhältnis zu seinem Debüt noch weiter vorangetriebene Reduktion des zweiten Buches Lettaus hin. Während vielen Figuren in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* Individualität fehlt, sind die Figuren in *Auftritt Manigs* zudem anonym und stumm. Darüber hinaus ist die erzählte Welt des Buches auf wenige wiederkehrende Gegenstände, wie Häuser und Stühle, beschränkt.

Die Kritikerurteile zum Buch variieren. Während manche Rezensenten den Minimalismus des Buches als einen ungewöhnlichen Zug der deutschen Gegenwartsliteratur loben,⁷⁵ befinden es andere als allzu nichtig.⁷⁶ Die meisten Rezensenten setzen aber den Minimalismus mit Leichtigkeit und Verspieltheit gleich und sprechen *Auftritt Manigs* jede verbindliche Thematik ab.

Was die literaturwissenschaftliche Rezeption des Buches betrifft, stimmt Otto F. Best in *Reinhard Lettau oder Über den „arabesken Witz“* mit den Rezensenten in der Ansicht überein, dass das Buch nur leicht und unterhaltend sei.⁷⁷ Dagegen heben sowohl Sabine Sowa-MacQuarrie als auch Michael Krüger die Thematisierung von Gesellschaftsfragen im Buch hervor.⁷⁸ Während Michael Krüger die Verbindung der beiden ersten Bücher Lettaus betont, behauptet aber Sowa-MacQuarrie, dass *Auftritt Manigs* thematisch gänzlich mit *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* bricht, um stattdessen auf das weitere Schreiben Lettaus hinzudeuten. Ihre Argumente dafür sind aber fraglich und lassen sich zum Teil schon vor dem Hintergrund des vorigen Kapitels der vorliegenden Arbeit zurückweisen. So meint Sowa-MacQuarrie, dass in *Auftritt Manigs* im

⁷² Reinhard Baumgart: „Sprachballette, Trainingsläufe“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9.10.1963. – Hans Magnus Enzensberger: „Reinhard Lettau: Auftritt Manigs“. In: *Der Spiegel*, Nr. 49, 1963, S. 128f.

⁷³ Günter Blöcker: „Ein Puppenspieler“. In: *FAZ*, 14.10.1963.

⁷⁴ Marcel Reich-Ranicki: „Anders als sonst in Menschenköpfen“. In: *Die Zeit*, Nr. 50, 1963.

⁷⁵ Vgl. Blöcker: „Ein Puppenspieler“ – Enzensberger: „Reinhard Lettau: Auftritt Manigs“.

⁷⁶ Vgl. Jost Nolte: „Seltsame Auftritte des Herrn Manigs“. In: *Die Welt*, 6.12.1963. – Wilhelm Kayser: „Auftritt Manigs“. In: *Deutsche Volkszeitung*, 13.12.1963. – Baumgart: „Sprachballette, Trainingsläufe“. – Reich-Ranicki: „Anders als sonst in Menschenköpfen“.

⁷⁷ Vgl. Best, S. 179f.

⁷⁸ Vgl. Krüger, S. 36. – Sowa-MacQuarrie, S. 30f.

Unterschied zum ersten Buch, in der „die Stimmung ausgelassen ist“,⁷⁹ eine ambivalente Haltung gegenüber der Welt sowie ein Wunsch der Figuren, sich zu isolieren, thematisiert werden.⁸⁰ Wie im vorigen Kapitel nachgewiesen wurde, ist aber Isolation ein zentrales Thema von *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, und in vielen Erzählungen des Buches sind die Figuren zudem von Ambivalenz gekennzeichnet und schwanken zwischen Isolation und Weltzugewandtheit.

Eine These, die in diesem Kapitel zu untersuchen ist, ist, dass die beiden ersten Bücher Lettaus trotz formaler Unterschiede in hohem Grad thematisch zusammenhängen. Wie im Debütbuch scheint nämlich auch in *Auftritt Manigs* eine Welt dargestellt zu sein, die offen und grenzenlos ist. Verschiedene Aspekte der fiktiven Welt des Buches werden in Kapitel 3.1. analysiert. Ähnlich wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* scheinen die Figuren und Erzähler in *Auftritt Manigs* auch ein Gegengewicht zur Welt, und zwar Stabilität und Sinn zu suchen. Ausdrücke dieser Suche werden in Kapitel 3.2. nachgegangen, während im letzten Teilkapitel die in vielen Texten sichtbare Spannung zwischen zentralisierenden Kräften einerseits und der Auflösung und Freiheit von diesen Kräften andererseits analysiert wird.

Der Aufbau dieses Kapitels unterscheidet sich von dem des vorigen Kapitels. Im Gegensatz zu den Erzählungen von *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* werden die Texte von *Auftritt Manigs* nämlich nicht separat, sondern parallel analysiert.⁸¹ Diese Vorgehensweise ist sowohl in der großen Zahl der Texte als auch in der im Vergleich zum Erstlingswerk größeren Homogenität des Buches begründet. So verbinden sowohl die durchgängige Hauptfigur Manig als auch wiederkehrende Motive, wie ‚Herren in Hüten‘, ‚die Stadt‘ oder ‚das Haus‘, die Texte miteinander.

⁷⁹ Sowa-MacQuarrie, S. 45.

⁸⁰ Vgl. *ibid.*, S. 28., 45f.

⁸¹ Noch schwieriger als im Fall des ersten Buches Lettaus ist die Gattungszuordnung *Auftritt Manigs*. Da aber viele Texte eher deskriptiv sind und keinen narrativen Verlauf, sondern Szenen darstellen, werden sie hier ‚Texte‘ und nicht wie im Fall des ersten Buches ‚Erzählungen‘ genannt. Ein Ausdruck der Gattungsunbestimmtheit *Auftritt Manigs* ist die große Variation der Gattungsvorschläge, die die Sekundärliteratur zum Buch aufweist. Sabine Sowa-MacQuarrie nennt in ihrer Abhandlung die Texte ‚Prosastücke‘. Vgl. Sowa-MacQuarrie: „Zögernd tritt Herr Lettau ein“. Unter den Rezensenten nennen Jost Nolte und Hans Magnus Enzensberger die Texte ‚Geschichten‘, wobei der letztere auch ihre Lyrikähnlichkeit hervorhebt. Vgl. Nolte: „Seltsame Auftritte des Herrn Manigs“. – Enzensberger: „Reinhard Lettau: Auftritt Manigs“. Vgl. zur Genrefrage auch Lars Gustafsson: *Bränder. Tolkade dikter från Vergilius till Heaney*. Stockholm, 2004, S. 111. Lars Gustafsson nennt die sechs Texte aus *Auftritt Manigs*, die er für diese Anthologie übersetzt hat, ‚Prosagedichte‘.

3.1. Die erzählte Welt

3.1.1. Offenheit und Partikularität

Im fünften Text der *Spiele*-Suite am Ende des Buches wird ein unerwarteter und unerklärlicher Ausgang eines zunächst normalen, kausalen Verlaufes geschildert. Im Text sind vier Herren an einem bouleähnlichen Kugelspiel beteiligt, das darin besteht, dass die Teilnehmer Kugeln werfen, die einander anstoßen sollen. Am Anfang läuft alles nach den Regeln der Physik. Wenn eine Kugel angestoßen wird, verändert sich ihr Verhältnis zu den anderen geworfenen Kugeln:

Erst wirft ein Herr eine Kugel, dann werfen drei weitere Herren [...] je drei Kugeln, die manchmal die erste geworfene Kugel berühren, manchmal die späteren und diese dabei entweder von der ersten Kugel entfernen oder ihr näher zurollen. (132)

Die zuletzt geworfene Kugel verschwindet aber spurlos nach dem Wurf. Sie verfehlt das Spielfeld und keine Geräusche deuten an, dass sie irgendwo in der Umgebung gelandet ist. Als der Erzähler alle natürlichen Erklärungen zum Verschwinden der Kugel bedacht hat, endet der Text mit der unlösbaren Frage: „[...] ja, wo ist die Kugel?“ (132)⁸²

Auf verschiedene für das Buch charakteristische Weise zeigt sich in *Spiele (V)*, dass die erzählte Welt ähnlich wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* instabil und unkontrollierbar ist. Zum einen deutet das angedeutete spurlose Verschwinden der Kugel darauf hin, dass die Naturgesetze jederzeit außer Kraft gesetzt werden können. Zum anderen kommt im Text ein Erzähler vor, der keine Autorität und Kontrolle über das Erzählte hat. Das Verschwinden der Kugel am Ende kann er nicht erklären. Aber auch zuvor, als alles normal verläuft, deutet seine distanzierte und prüfende Haltung darauf hin, dass er die erzählte Welt nicht kontrollieren kann. Beim Kugelspiel erzählt er nämlich jedes kleine Moment, als wäre zum Beispiel das Anstoßen und folgende Versetzen der Kugel nicht vorauszusetzen (vgl. 132). Auf diese Weise ist bereits vor dem Bruch mit den Naturgesetzen die Welt ins Schwanken geraten und es ist auf deren grundsätzliche Unsicherheit hingewiesen worden.

Sowohl diese prüfende Erzählhaltung als auch Regelbrüche verschiedener Art sind für die Texte des Buches charakteristisch. Als Beispiel des letzteren lässt sich die Überwindung der Naturgesetze durch

⁸² In *Spiele (V)* und vielen anderen Texten des Buches tritt ein kollektives ‚Wir‘ auf, das häufig Beobachter, aber auch handelnde Figuren ausmachen kann. Unklar ist, ob diese Wir-Figuren auch als gemeinsame Erzähler zu verstehen sind. Der Einfachheit halber wird aber hier und fortan die Erzählinstanz der Texte als singular betrachtet und nur auf einen Erzähler hingewiesen.

die Figur Manigs erwähnen, der sich als Individuum vervielfältigen und die Grenzen der Zeit und des Raumes überschreiten kann. Im ironischen Kontrast zum Titel des Textes kann Manig in *Fortbewegung* stundenlang gehen ohne vorwärts zu kommen (vgl. 124), und in *Handlungen Manigs (IV)* gelingt es ihm, sich sowohl in zwanzig „Manige“ (104) zu teilen als auch gleichzeitig wegzugehen und zurückzukommen.

Neben dieser Naturgesetzwidrigkeit werden auch Konventionsverstöße verschiedener Art häufig im Buch thematisiert. Über Herren hinaus, die sich kindisch benehmen und wie zum Beispiel in *Manig setzt sich* Stühle voneinander stehlen (vgl. 120f.), ist die unkonventionelle und nicht-funktionelle Verwendung von Gebrauchsgegenständen ein Ausdruck dafür. So marschiert in *Handlungen Manigs (VI)* ein Herr mit einem Glas in den Händen, statt es zweckmäßig zum Trinken zu verwenden (vgl. 106), und *Wiedersehen* handelt von einem Mann, der seinen Hut „nur zum Baden“ (110) trägt. In *Absage* wird ein Gebrauchsgegenstand, und zwar ein Löffel, nach ästhetischen Kriterien beurteilt. Ein Herr dieses Texts versucht immer wieder Manig ein Werturteil über das Aussehen eines Löffels zu entlocken, den er ihm vor unterschiedlichem Hintergrund zeigt. Der Herr nimmt dabei nicht nur an, dass der Löffel sich ästhetisch bewerten lässt, sondern auch, dass sein Aussehen milieuhängig und veränderlich ist. Er vermutet nämlich, dass er sich in einem Tunnel anders darstellen und bewerten ließe als oben auf einer Baumkrone oder zusammen mit einem Ball:

Die Augen wandern zum Löffel, dann zu Manig zurück. „Wie wär’s?“ fragt der Herr. „Auch hier nicht“, antwortet Manig. „Und mit einem Ball dazu?“ fragt der Herr. Er zeigt den Ball. Sie sitzen auf einem Baum. (116)

Dieser nicht-funktionelle, spielerische und ästhetische Gebrauch von Gegenständen bedeutet sowohl, dass althergebrachte Konventionen infragegestellt werden als auch, dass die Zielorientiertheit und Zweckrationalität der Welt auf ähnliche Weise wie in vielen Erzählungen in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* zugunsten einer Vielfalt von möglichen Verhaltens- und Betrachtensweisen eingebüsst werden. Durch das unkonventionelle Verhalten werden die Dinge aus ihrem normalen Funktionszusammenhang gelöst und können, wie der Ball und der Löffel im Zitat oben, beliebig und zwecklos verwendet und kombiniert werden. Dies bedeutet auch, dass die Dinge in ihrer Partikularität auf Kosten der Zusammenhänge, zu denen sie normalerweise gehören, hervorgehoben werden.

Neben Regelverstößen physikalischer oder konventioneller Art werden in vielen Texten des Buches auch alltägliche und nach allen Regeln verlaufende Situationen thematisiert. Dabei werden häufig typische Situationen des Alltags, wie Straßenverkehr oder flüchtige Begegnungen, bei denen nichts Auffallendes passiert, dargestellt. Wie im Fall der Kausallogik des Anstoßens und Versetzens der Kugel in *Spiele (V)* wird

aber die Selbstverständlichkeit dieser alltäglichen Ereignisse durch das detaillierte Erzählen problematisiert, das sie eher als etwas Außergewöhnliches hervorhebt. In *Beim Hinaustreten* beschreibt der Erzähler einige Menschen auf einer Straße: „Was tun die Menschen? Einige laufen in eine Richtung, einige in eine andere Richtung. Dabei begegnen sie sich.“ (114) Dass Leute, die in entgegengesetzte Richtungen laufen, einander begegnen können, lässt sich als derart selbstverständlich betrachten, dass es nicht erwähnt werden müsste. Dass es trotzdem erzählt wird, problematisiert die Selbstverständlichkeit des Verlaufes und deutet darauf hin, dass auch Alternativen dazu denkbar sind.

Die Voraussetzungslosigkeit, die der Erzähler ausdrückt, indem er jedes einzelne Detail erzählt, wird in manchen Texten ganz weit getrieben, in denen Verstöße gegen den „unthematischen Horizont“ vorkommen.⁸³ In dem Text *Sitzung*, in dem sich Manig und ein Herr am Anfang einander gegenüber sitzen, wird im zweiten Satz konstatiert, dass sich nichts „zwischen ihnen bewegt“ (125), als würde sich der Leser ohne diese Bemerkung die Luft zwischen den Figuren etwa voll geflügelter Wesen vorstellen. In *Absage* werden auf ähnliche Weise pragmatische Selbstverständlichkeiten hervorgehoben, indem festgestellt wird, dass die Füße eines Herrn und die Manigs, als sie nebeneinander stehen, eine Reihe bilden: „Sie stehen nebeneinander, die vier Füße in einer Reihe.“ (116) Diese Hervorhebung scheinbar überflüssiger Details hat in sämtlichen Fällen eine Verunsicherung der Normalität zur Folge. Ebenso wohl wie die Leere der Luft in *Sitzung* oder die gerade Linie der Füße in *Absage* ließen sich dadurch nämlich Abweichungen von der Normalität vorstellen.

Eine Folge der Erwähnung von für den Zusammenhang überflüssigen Details ist auch, dass die Aufmerksamkeit des Lesers gerade auf die Details und nicht in erster Linie auf den Zusammenhang, in dem die Details vorkommen, gelenkt wird. Auf ähnliche Weise wie im Spiel mit den Gebrauchsgegenständen treten dadurch Ereignisse und Gegenstände, die normalerweise einem Zusammenhang untergeordnet sind und keine

⁸³ Zum Begriff „unthematischer Horizont“ vgl. Martinez, Scheffel, S. 123f. Mit dem Verstoß gegen den unthematischen Horizont ist die Hervorhebung von Details gemeint, die wegen der Gesetze der Pragmatik oder der Natur selbstverständlich sind und nicht erwähnt werden müssten. Vgl. dazu auch Sebastian Donat: „Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde“. In: *Poetica*, Nr. 3, 2006, S. 260-275, hier: S. 266, 273f. Laut Donat ist die Thematisierung von überflüssigen Details typisch für die ‚Literatur des Absurden‘. Mit der ‚Literatur des Absurden‘ sowie der neuen, offenen Romanform der 1950er und 60er Jahren weist *Auftritt Manigs* mit seinem fragmentarischen, unbewertenden und detailkonzentrierten Erzählen überhaupt viele Ähnlichkeiten auf. Zum deutschen Experimentalroman und französischen *Nouveau Roman* vgl. Gretel A. Koskella: *Die Krise des deutschen Romans 1960-1970*. Frankfurt am Main, 1986.

Aufmerksamkeit bekommen, in ihrer Partikularität hervor. Dies bedeutet weiter eine Dehierarchisierung, indem auf alle Dinge ohne Rücksicht auf die Bedeutung für den Zusammenhang gleich viel Gewicht gelegt wird.

Diese Tendenz zur Partikularisierung und Dehierarchisierung der Dinge der Welt spiegelt sich in der offenen, fragmentarischen Struktur der Texte wider. In einigen Texten werden für die Thematik bedeutungslose Details mitten im dargestellten Verlauf erwähnt, was gegen die Textkoherenz verstößt und die Details auf Kosten der Ganzheit in den Vordergrund rückt. In *Spiele (V)* wird zum Beispiel erwähnt, dass einer der Kugel spielenden Männer einen Schnurrbart hat: „Die letzte Kugel wirft der erste Herr. Er hat einen Schnurrbart. Er hält die Kugel zwischen Zeigefinger und Daumen, zeigt sie uns [...].“ (132) Der Schnurrbart hat in diesem Text offenbar keine logische Funktion. Er scheint rein beliebig erwähnt zu werden, worauf insbesondere die Tatsache hindeutet, dass keine äußeren Züge der anderen Herren beschrieben werden, die stattdessen, wie die meisten Figuren im Buch, gesichtslos und anonym bleiben. Auf ähnliche Weise hat die Bemerkung, dass der Fisch, den die auf Manig wartenden Figuren in *Fortbewegung* essen, „schmeckt“ (124) wenig mit der Textthematik zu tun und lenkt eher die Aufmerksamkeit vom im Text thematisierten Warten ab.

Gewöhnlich ist auch, dass die Texte offen enden. So können sie, wie *Spiele (V)* oder *Vorgang* (vgl. 110), mit einer nicht beantworteten Frage schließen. Sie können auch mitten in einer Bewegung zum im Text angestrebten Ziel enden, ohne dass dieses erreicht wird, wobei auf ähnliche Weise wie in vielen Erzählungen von *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* der Weg zum Ziel auf Kosten des Zieles selbst in den Vordergrund rückt. In *Bitte Springen!* steuert der General am Ende immer noch auf das Ziel, einen Zaun, zu und es ist unklar, ob er darüber springen wird (vgl. 124). In *Vorbereitungen* wird die atemlose Spannung in einem Konzertsaal kurz vor Beginn der Darbietung dargestellt, wobei detailliert geschildert wird, wie diese Spannung sich in den Posen, Bewegungen und Gesichtszügen der Musiker abzeichnet:

„Dann hebt der Geiger die Geige an, das Kinn zuckt, Falten bilden sich, ein Tuch erscheint, das Auge, das wir sehen, schließt sich fast. Der Bassist hebt das eine Bein an, es verschwindet hinten, er steht jetzt spreizbeinig, als komme er auf uns zu.“ (126)

Diese detaillierte Registrierung aller Details der Vorbereitung des Konzertes hebt diese als mindestens ebenso interessant wie das Konzert an sich hervor. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass das Konzert als Ziel der Vorbereitungen ganz verschwiegen wird und der Text stattdessen damit endet, dass „alle bereit“ (126) sind. Das Ausbleiben des Zieles in diesem Textes bedeutet, dass Randphänomene und kleine Details, wie zum Beispiel das zuckende Kinn des Geigers, die sonst häufig der Linearität des

Geschehens bis zum Ziel hin untergeordnet sind und deswegen verschwiegen werden, ans Licht kommen.

Oben ist gezeigt worden, dass die Welt von *Auftritt Manigs* offen, vielfältig und dehierarchisiert ist, was sich sowohl thematisch als auch strukturell zeigt. Weder Naturgesetze noch Konventionen sind als ewig gültig vorzusetzen, sondern dagegen kann verstoßen werden. Darüber hinaus wird der häufig thematisierte normale Alltag durch eine distanzierte, untersuchende und voraussetzungslose Erzählhaltung in seiner Normalität verunsichert. Durch die Auflösung gegebener Zusammenhänge der Welt treten die Dinge stattdessen als partikulär, beliebig anwendbar und hierarchisch gleichgestellt hervor.⁸⁴ Alles wird gleich erzählenswert und auf kleine Randphänomene wird dasselbe Gewicht wie auf zentrale Ereignisse gelegt.

3.1.2. Der Mangel an Innerem: Veränderlichkeit, Unerklärlichkeit und Stereotypie

Im ersten Text des Buches wird ein Herr, der sich immer wieder verändert, von dem ihn von außen betrachtenden Erzähler dargestellt (vgl. 101). Wie ein Magier auf einer Bühne zeigt der Herr sich stets in neuen Rollen, wobei kleine Details, wie das Lüften seines Huts, einen Wesensunterschied seiner Erscheinung ausmachen. Er bleibt nie lange in einer Rolle, und der Erzähler hat deswegen keine Zeit, seinen Wunsch, ihn „schnell [zu] fangen [und] auf Papier [zu] kleben“ (101) zu realisieren, ehe er sich wieder verändert hat.

Aus der äußeren Perspektive des Erzählers fällt der Herr dieses Textes ganz und gar mit seinem Rollenspiel zusammen. Wenn er nämlich „den Hut [...] lüftet“ (101) oder eine Flöte hervorholt, sieht er nach der Ansicht des Erzählers nicht nur anders aus, sondern er verändert sich dadurch „wesentlich“ und wird „ein ganz anderer Herr“ (101). Auch die Sonne, die

⁸⁴ Diese Hervorhebung der einzelnen Dinge lässt sich vor dem Hintergrund der Theorie der ‚Verfremdung‘ Viktor Sklovskijs verstehen. In seiner Literaturtheorie bezeichnet Sklovskij die Möglichkeit der Literatur, alltägliche Dinge und Erscheinungen auf eine neue und andersartige Weise zu beschreiben, die sie hervorhebt und perspektiviert, als ‚Verfremdung‘. Ein derartiger Verfremdungseffekt wird in *Auftritt Manigs* sowohl durch die oben erwähnten Konventionsbrüche als auch durch das Erzählen von ganz gewöhnlichen Verläufen erreicht. Vgl. Viktor Sklovskij: *Theorie der Prosa* (übers. v. Gisela Drohla, russ. Orig. *O teorii prozy*, 1925). Frankfurt am Main, 1966, S. 7-27. Das voraussetzungslose, planlose Erzählen, das den Dingen der Welt in ihrer Einzelheit gerecht wird, hebt Lettau auch in seinen Essays zur literarischen Ästhetik als ein Ideal hervor. Vgl. dazu Reinhard Lettau: „Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen.“ In: *Zerstreutes Hinausschaun*, S. 17-24, hier: S. 17f. – Lettau: „Eitle Überlegungen zur literarischen Situation“, S. 157f.

wie ein Schweinwerfer benutzt wird, beeinflusst das Aussehen, und zwar die Dimensionalität des Herrn. Das einfallende Licht stellt ihn silhouettenähnlich und zweidimensional dar, während er sich „rundet“ (101) und „an Tiefe [...] gewinnt“ (101), wenn die Sonne verschwindet. Ob der Herr sich in der Tat in seinen äußeren und variierenden Erscheinungen erschöpft, lässt sich schwer sagen. Entscheidend ist aber, dass es wegen der externen Fokalisierung des Textes dem Erzähler nicht möglich ist, unter die Oberfläche zu dringen und etwas anderes als dieses Rollenspiel zu sehen. Aus seiner Perspektive hat der Herr somit keine feste Identität hinter seiner äußeren Erscheinung. Er ist als Individuum instabil, was seine unaufhörliche Veränderung erklärt.

Während im Titeltext die Veränderlichkeit der Figur auf der Kleidung und dem Sonnenlicht beruht, bestimmt in anderen Texten der physische Abstand des Erzählers zu den Figuren ihr Aussehen. Wie im Titeltext wird dabei kein Unterschied zwischen subjektiven und objektiven Phänomenen gemacht, sondern die beiden Bereiche verschmelzen. In *Richtungen* stellt sich ein Herr, dem sich die ‚Wir‘ des Textes nähern, wegen der sukzessiven Verringerung des Abstandes nicht nur größer dar, sondern laut dem Erzähler wird er tatsächlich größer: „[...] von weitem entdecken wir einen neuen Herrn, er wird größer, bis er Auge in Auge vor uns steht [...].“ (120) Auch im letzten Text, *Willkommen lieber Manig*, fasst der Erzähler offenbar abstandsbedingte Größen objektiv auf, indem er sich überlegt, ob Manig kleiner oder stattdessen ein Busch neben ihm größer wird, wenn Manig sich von ihm entfernt: „Nimmt der Busch zu, breitet sich der Busch aus, oder ist es Manig, der sich verkleinert?“ (134)

Die Figuren und Gegenstände des Buches stellen sich also dem Erzähler veränderlich und instabil dar. Wegen der externen Fokalisierung, die im Buch durchgehend ist, wird die Sichtweise des Erzählers auf die Oberfläche der Dinge und Figuren der Welt beschränkt und er hat keinen Zugang zu ihrem möglichen Inneren. Er hat durch die externe Fokalisierung überhaupt keine Möglichkeit auf Zusammenhänge zu schließen, die nicht sichtbar sind. Deshalb fallen für ihn Subjektivität und Objektivität zusammen, so dass er zum Beispiel abstandsbedingte Veränderungen als tatsächliche auffasst.

Auch sind kausale Verbindungen und Motive für den extern fokalisierenden Erzähler nicht fassbar und werden im Buch durchgehend ausgeblendet. Ein Beispiel dafür ist der Text *Begegnung (II)*, in dem eine Reihe von Ereignissen erzählerisch registriert wird, ohne erklärt und miteinander kausal verbunden zu werden (vgl. 127). Im Text wird ein kurzes Gespräch zwischen zwei Herren, die sich flüchtig in einem Park treffen, dargestellt. Auf die Frage des einen Herrn, ob der andere aus einem gewissen Haus gekommen sei, verneint der befragte Mann dies, obwohl im Text explizit steht, dass er das betreffende Haus gerade verlassen hat.

Offenbar lügt er, der Grund dafür wird aber nicht erklärt oder überhaupt angedeutet, weshalb sich die ganze Situation als sinnlos darstellt. Der Verzicht auf Erklärungen und Deutungen des Materials durch den Erzähler wird in diesem Text derart weit getrieben, dass dieser sich sogar enthält, die Schlussfolgerungen zu ziehen, dass der befragte Mann lügt. Stattdessen gibt er nur wörtlich das Gespräch der Männer wieder: „’Sie sind aus dem Haus gekommen’, sagt der zweite Herr und deutet zurück auf das Haus, aus dem der Herr gekommen ist. Der Herr sagt: ‚Ich bin nicht aus dem Haus gekommen.’“ (127)

Kausalität und innere Motive der Handlungen werden auch in *Folgen (1)* ausgespart, was in diesem Fall zur Folge hat, dass ein möglicher Konflikt und dramaturgisches Potential des Textes ausgeklammert wird. Im Text kommt ein Spaziergänger am Haus des Ich-Erzählers vorbei und wird von diesem eingeladen (vgl. 121). Der Spaziergänger versucht, den Ich-Erzähler zum Mitgehen zu bewegen. Dieser ‚sträubt sich‘ anfänglich, wird aber schließlich überredet, wonach der Text damit endet, dass beide singend das Haus verlassen (vgl. 121). Dieses Geschehen wird im Text als eine Serie von Momenten dargestellt, die wegen der Wiederholung des Adverbs „wenn“, das die Momente chronologisch verkettet, rhythmisch zu verlaufen scheinen: „Wenn er mir zuredet, sträube ich mich. Wenn ich mich sträube, überredet er mich. Wenn er mich überredet hat, stehen wir beide auf, greifen zu Gehstöcken [...].“ (121) Statt als das dramaturgische Zentrum des Textes hervorgehoben zu werden, was im traditionellen Erzählen natürlich wäre, wird der angedeutete Konflikt, der darin besteht, dass der Erzähler ‚sich sträubt‘, zeitlich stark gerafft und in die rhythmische Serie von Ereignissen eingefügt. Dabei wird ihm nicht mehr Gewicht als zum Beispiel dem Erscheinen des Kopfes des Spaziergängers im Fenster beigemessen (vgl. 121). Diese Reduktion der Konfliktsituation lässt sich zum einen als ein Ausdruck der in Kapitel 3.1.1. analysierten Dehierarchisierung und Gleichstellung aller Erscheinungen der erzählten Welt verstehen, wodurch alles, nichtige Details sowie zentrale Ereignisse, gleich erzählenswert wird. Zum anderen erklärt sie sich mit der für die Texte typischen erzählerischen Beschränktheit auf das von Außen Sichtbare. Zwar ist der Erzähler des Textes homodiegetisch. Seine Fokalisierung ist aber trotzdem extern, weshalb ihm unmöglich ist, die Ursachen seiner angedeuteten ambivalenten Haltung zum Spaziergehen anzugeben. Obwohl der Text den Titel „Folgen“ hat, werden also keine Folgen im kausalen Sinne dargestellt. Wie das Zeitadverb „wenn“ unterstreicht, folgen die Ereignisse im Text nur chronologisch und nicht kausal aufeinander. Sie werden nur von außen und nicht von innen verkettet.

Die rhythmische Wiederholung des Adverbs „wenn“ in *Folgen (1)* erzeugt auch einen Eindruck der Monotonie. Dies ist für die Texte des

Buches charakteristisch, in denen wiederholende und serielle Verläufe häufig vorkommen.⁸⁵ Zur Monotonie trägt auch der Mangel an individuellen Unterschieden der Figuren bei, denen nicht nur innere Identität, Motive und Gefühle fehlen, sondern deren Aussehen auch häufig ausgespart ist und die in vielen Texten kollektiv, wie eine homogenisierte Masse, auftreten. Darüber hinaus, dass alle Figuren des Buches ‚Herren‘ genannt werden, was ihre Gleichheit unterstreicht, ist ein Beispiel für die Homogenität das häufig synchrone Bewegen der Figuren. So bilden in *Spiele (VI)* und *Räumung des Platzes* die in diesen Texten thematisierten Freundschaftsbeziehungen ein Bewegungsmuster, das von einem großen Kollektiv ausgeführt wird, dessen Teilnehmer alle auf exakt dieselbe Weise auftreten. In *Spiele (VI)* wird Freundschaft auf Handschütteln reduziert, und „eine freundliche Stadt“ (133) ist dadurch gekennzeichnet, dass alle ihre Bewohner sich zu bestimmten Plätzen begeben, wo sie sich treffen und durch Handschütteln begrüßen (vgl. 133). In *Räumung des Platzes* werden auf ähnliche Weise das Knüpfen und Auflösung von Freundschaftsbanden als äußere Effekte wahrgenommen, wobei diese sich als ein kollektives Zusammenrücken von Leuten in kleine „Knäuel“ (122) bzw. ein „sternförmiges Auseinanderstreben aller Beteiligten“ (122) darstellen. Durch dieses Betrachten menschlicher Relationen wie Freundschaft als äußerer, gleichförmiger Bewegungsmuster, was sich als eine extreme Variante der externen Fokalisierung versteht, werden sowohl alle Gründe für die Freundschaft als auch alle konkreten, individuellen Ausdrücke der Freundschaft ausgeblendet.

Der Welt und den Figuren von *Auftritt Manigs* fehlen also erkennbare innere Identität und Zusammenhänge. Sie fallen stattdessen für den Betrachter und Erzähler mit ihrem Äußeren zusammen. Ähnlich wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* spielen die Figuren in *Auftritt Manigs* Rollen, die sie leicht wechseln können. Die externe Sichtweise blendet auch alle Ursachen und Motive der Figuren aus, deren Handlungen unerklärlich und absurd erscheinen. In manchen Texten wird dies derart weit getrieben, dass alle Unterschiede aufgehoben werden und die Figuren in einer anonymen, homogenisierten Masse aufgehen.

Es lassen sich somit zwei Aspekte der Instabilität und des Mangels an absolutem Sinn und Zusammenhang der im Buch dargestellten Welt erkennen. Einerseits können wie gezeigt die Instabilität und Unsicherheit zu einer Verschärfung der Beobachtung führen, indem nichts als gegeben zu betrachten ist, wobei die Welt in ihrer Vielfalt und ihrem Detailreichtum zutage tritt. Andererseits kann sich der Mangel an Sinn und Zusammenhängen der Welt als eine Aufhebung jedes substanziellen

⁸⁵ Ein anderes Beispiel dafür ist der Text *Kurzer Besuch* (vgl. 112).

Unterschiedes ausdrücken, wobei die Figuren als ein stereotyp bewegendes Kollektiv auftreten.

3.2. Das Verhalten der Figuren gegenüber der Welt

3.2.1. Die Suche nach einem inneren Sinn

Obwohl der angedeutete Konflikt in *Folgen (I)* wegen der begrenzten Sichtweise des Erzählers nicht dargestellt werden kann und das ganze Erzählen in *Begegnung (II)* aus den selben Gründen zur Sinnlosigkeit neigt, lassen sich in diesen neutral berichtenden Texten kein Bedauern und keine Problematisierung der Distanz des Erzählers zum Erzählten erkennen. In anderen Texten versteht sich aber die begrenzte Sichtweise deutlicher als ein Mangel und die Erzähler oder die Figuren, die auch davon betroffen sind, versuchen sie zu überwinden. Dies ist zum Beispiel im Text *Sitzung* der Fall, in dem das Unverständnis des Erzählers für die möglichen inneren Motive seiner Figuren, vor allem die eines schwimmenden Herrn, im Text thematisiert wird (vgl. 125f.). In diesem durchaus inkohärenten Text, in dem zwischen Milieus und Zeiten abrupt gesprungen wird, scheint der Erzähler nämlich nach Sinn und Zusammenhängen zu suchen. Dies drückt sich in einer Häufung von Fragen aus, wodurch der Erzähler konkret sowie im übertragenen Sinne durch die Oberfläche der Welt zu dringen versucht. Der Erzähler beschäftigt sich dabei mit der Frage, was unter der Wasseroberfläche passiert, was der schwimmende Mann da sieht, was er will und wohin er unterwegs ist: „Will er gerettet werden? Wohin schwimmt er? Was sieht er unten?“ (126) Beim schwimmenden Herrn scheinen vor allem dessen Augen den Erzähler zu interessieren. In seiner Beschreibung des Herrn erwähnt er diese zunächst und hebt sie zweimal hervor: „Nur manchmal taucht er auf, aus dem Wasser, mit großen Augen, Schwimmeraugen, naß, tiefend, ernst [...]“ (125) Dieses Interesse des Erzählers für die Augen lässt sich insbesondere als ein Streben nach Verständnis und Kontakt verstehen. Wahrscheinlich versucht der Erzähler, die Stimmungen und Absichten des Schwimmers vor allem durch seine Blicke und Augen zu deuten. Dass diese „ernst“ sind, deutet darauf hin, dass sie etwas in sich bergen, was sie ausdrücken wollen. Wie die Wasseroberfläche sind aber die Augen undurchdringlich und lösen nur die Fragen und Spekulationen des Erzählers aus.

Dass die rein externe Sichtweise, die im Buch jedes Verständnis für mögliche kausale Zusammenhänge, Motive und Gefühle der Figuren ausschließt, von Seiten des Erzählers oder der Figuren als ein Mangel und ein relationales Problem aufgefasst werden kann, zeigt sich auch in *Absicht*. Der Hauptfigur dieses Textes gelingt es trotz Anstrengungen nicht,

den anderen Figuren des Textes seinen Willen und seine Absichten zu zeigen (vgl. 123). Das Einzige, was er im Stande ist, wiederholend auszudrücken, ist der unabgeschlossene Satz „[i]ch will“ (123), während die Essenz dessen, was er spezifisch will, ganz ausgespart bleibt. Das wilde Starren und Gestikulieren des Herrn sowie die Tatsache, dass er die Einleitungsworte seines Willens ständig wiederholt, deutet darauf hin, dass er vergebens Kontakt mit den anderen sucht. Auch die Wir-Figuren des Textes scheinen sich um Kontakt und Verständnis zu bemühen, indem sie wiederholt zum rufenden Herrn zurück gehen, bis dieser schließlich verstummt (vgl. 123).

Schon der Titel deutet darauf hin, dass es auch im dialogischen Text *Besuch* um Kontaktversuche geht. Im Text kommt ein zitternder Mann zum Haus der ‚Wir‘, um von etwas Unbekanntem, was er „gesehen“ (108) hat und was ihn seinem Zittern nach offenbar erschüttert hat, zu erzählen (vgl. 108f.). Da der Mann die unbekannte Erscheinung nach seinen Angaben „überall“ (108) sieht und sie überall da ist, wo er selbst ist, lässt sich annehmen, dass sie eng mit dem Mann selbst verbunden ist. Das Gespräch über die Erscheinung betrifft aber nicht diese an sich, sondern die anderen Figuren wollen nur wissen, wann und wo der Mann sie gesehen hat. Dadurch bleibt ähnlich wie in *Absicht* in ihren Fragen das Spezifische und Essentielle unberührt. Zwar kommen die anderen Figuren in ihrer Positionsbestimmung der Erscheinung dem Herrn selbst immer näher. Auf die letzte Frage aber, ob die Erscheinung auf dem Stuhl, auf den der Mann sich gesetzt hat, zu sehen ist, antwortet der Mann nicht, sondern verlässt das Haus der ‚Wir‘. Dies lässt sich auf die Weise interpretieren, dass eine Bejahung der Frage auf einen Identitätszusammenfall des Herrn und der unheimlichen Erscheinung hingewiesen hätte. Das Schweigen und Weggehen des Herrn würde somit die Tatsache unterstreichen, dass es den Figuren und Erzählern des Buches unmöglich ist, hinter die Oberfläche der erzählten Welt zu dringen und ein erschöpfendes Verständnis für das Innere und Essentielle zu erreichen.

In manchen Texten des Buches werden die Stereotypie und Homogenisierung der Welt problematisiert und ein Konflikt zwischen dem Kollektiv und dem Individuum thematisiert. Vor allem ist dies der Fall in den Texten, in denen Manig vorkommt, der im Buch häufig die Rolle eines Außenseiters hat. In *Beim Hinaustreten* zieht sich Manig in sein Haus zurück, nachdem er das ständig gleiche Bewegen der Leute auf einer Straße beobachtet hat: „Wen sehen wir dort? Dort steht Manig. Sieht er dasselbe? So ist es wohl, denn langsam tritt er ins Haus zurück.“ (114) In *Kurzer Besuch* schrecken die sich wiederholenden und stereotypen Bewegungen der Menschen Manig ebenfalls davon ab, am Gesellschaftsleben teilzunehmen (vgl. 112). Die dargestellte Stereotypie und Monotonie, die *Auftritt Manigs* deutlich mit der ‚Literatur des Absurden‘ verbinden,

drücken sich in diesem Text insbesondere in der Wiederholung des Satzanfangs aus, die ähnlich wie in *Folgen (I)* einen Rhythmus erzeugt:⁸⁶

Einer spricht, dann spricht der andere, dann sprechen beide auf einmal, dann sprechen beide nicht, dann lacht, dann nickt, dann schüttelt den Kopf der eine Herr und dann der andere, dann beide, [...] Manig weiß es, er kehrt lieber um, soweit die Gesellschaft. (112)

Ähnlich wie andere Figuren des Buches sucht Manig in diesen Texten anfänglich Kontakt mit anderen Leuten. In *Kurzer Besuch* ist er dabei, Leute zu besuchen, bevor er ihre einförmigen Bewegungen sieht und es sich anders überlegt. In *Beim Hinaustreten* hat Manig ebenfalls sein Haus verlassen, anscheinend um am Gesellschaftsleben teilzunehmen. Die Konformität des sozialen Lebens bringt ihn aber dazu, zurück nach Hause zu gehen. Möglicherweise wählt er dabei, sich von der Gesellschaft zu isolieren, weil er in der Isolation anders als im sozialen Leben seine Eigenart bewahren könnte. Er würde somit den Figuren in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* ähneln, welche die Isolation wählen, um das Eigene und Essentielle vor der Außenwelt zu schützen. In noch geringerem Grad als die Figuren in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, die schon vage sind, sind aber die Figuren in *Auftritt Manigs* trotz vorkommender Andeutungen eines inneren Lebens, deutliche Subjekte. Deshalb wäre es zu viel Manig zuzuschreiben, seine Abstandnahme vom Gesellschaftsleben als eine bewusste Suche nach einer eigenen Identität zu deuten. Manigs subjektive Vagheit zeigt sich zudem darin, dass er nicht konsequent die Rolle des Außenseiters hat. In *Austausch* ist er zum Beispiel einer in der Menge von Leuten, die Hemden miteinander wechseln (vgl. 124). In *Gäste* nimmt er nicht nur am Gesellschaftsleben teil, sondern er herrscht sogar über die anderen Figuren des Textes und ist derjenige, der sich darum bemüht, strikte Muster und Konventionen aufrechtzuerhalten (vgl. 118f.). Wie die Figuren in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, die statt als realistische und motiviert handelnde Individuen als Rollenträger und Repräsentanten der Thematik der Erzählungen aufzufassen sind,⁸⁷ lassen sich deswegen Manig sowie die anderen Figuren im Buch auf die Weise betrachten, dass sie variierende Positionen im gesellschaftlichen Spiel markieren, eher als dass sie eigenständige und zusammenhängende Individuen und Subjekte sind.⁸⁸

⁸⁶ Die Stereotypie, durch die die Welt nicht nur sinnlos, sondern auch ereignislos und voraussehbar erscheint, und häufig durch serielle Wiederholungen ausgedrückt wird, ist charakteristisch für die ‚Literatur des Absurden‘ und ein Zug unter anderen, der *Auftritt Manigs* damit verbindet. Vgl. Donat, S. 271. Zur ‚Literatur des Absurden‘ vgl. auch Fußnote 83 der vorliegenden Arbeit.

⁸⁷ Die Figuren in der Erzählung *Der Irrgarten* sind dafür deutliche Beispiele. Vgl. Kapitel 2.1.1.1. der vorliegenden Arbeit.

⁸⁸ Viele Rezensenten heben den in Identitätslosigkeit mündenden Eigenschaftsreichtum Manigs hervor. Reinhard Baumgart scheint mit seiner Definition Manigs als „eine

Manigs Abstandsnahme vom Gesellschaftsleben kündigt aber nicht desto weniger eine Thematik an, und zwar den Konflikt zwischen dem Individuum und dem jede Individualität und Besonderheit ausblendenden Kollektiv, die schon in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* vorkommt und auch, wie in den folgenden Teilen der Arbeit zu zeigen ist, das Spätwerk Lettaus prägt.⁸⁹

Die Kommunikationsunfähigkeit der Figuren, die Ausblendung aller individuellen Unterschiede sowie die gescheiterte Suche der Figuren nach Sinn und Zusammenhang, die in diesem Kapitel nachgewiesen worden sind, widerlegen auch die verbreitete Vorstellung, dass Lettaus Texte nur leicht und humoristisch sind.⁹⁰

3.2.2. Die Versuche, eine äußere Ordnung zu etablieren

Ähnlich wie die Erzähler vieler anderen Texte des Buches, die den Abstand zum Erzählten und zu einander zu überbrücken versuchen, bemüht sich der Erzähler des Titeltextes *Auftritt Manigs* darum, den Herrn dieses Textes, der sich am Ende als Manig erweist, zu erfassen. Anders als zum Beispiel der Erzähler von *Sitzung* versucht er aber nicht Manigs Innere, seine Motive und Gefühle zu erreichen, sondern will ihn stattdessen in einen äußeren Zusammenhang einstufen. Er bestimmt den Herrn kategorial, und zwar als „Spion“, und weist ihm in dieser Rolle bestimmte Umgebungen zu: „Spion im Salon, im Dickicht, beim Eisengitter, draußen, vor der Villa,

Testperson und Reagens, [die] in die Welt entlassen wird“ meiner Auffassung zustimmen, dass er eher gesellschaftliche Positionen markiert und hervorhebt, als dass er ein eigenes Individuum ist. Vgl. Baumgart: „Sprachballette, Trainingsläufe“. Jost Nolte und Marcel Reich-Ranicki vertreten auch diesen Standpunkt. Vgl. Nolte: „Seltsame Auftritte des Herrn Manigs“. – Reich-Ranicki.: „Anders als sonst in Menschenköpfen“. Nolte vermutet in diesem Zusammenhang, dass der Name Manig vom Pronomen ‚man‘ herkommt, was Manigs allgemeingültigen und unspezifischen Charakter hervorheben würde. Dass es sich aber von Seiten Lettaus um eine absichtliche Herleitung des Namen Manigs von ‚man‘ handeln würde, wird in einem Interview mit Lettau widerlegt, in dem Lettau erzählt, dass der Name sich auf einen Jugendfreund von ihm bezieht. Vgl. Jörg Magenau: „Fortgesetzter Rückzug aus der Bedeutung“. In: *Freitag*, 9.4.1993. Andere Rezensenten, wie zum Beispiel Günter Blöcker, sowie Sabine Sowa-MacQuarrie fassen Manig einseitiger auf und betonen nur das Freiheitliche und Rebellische an ihm. Vgl. Sowa-MacQuarrie, S. 102-105. – Blöcker: „Ein Puppenspieler“.

⁸⁹ Ein Beispiel dafür aus *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* ist *Überführung des Königs*. Vgl. Kapitel 2.2.3.2. der vorliegenden Arbeit.

⁹⁰ In einem Brief von Lettau an Peter Frank vom 18.5.1963 anlässlich der Herausgabe von *Auftritt Manigs* macht sich Lettau Sorgen darum, dass die Texte des Buches als „leicht“ aufgefasst werden, eine Ansicht, die er selbst nicht teilt. Der Brief befindet sich im Lettauarchiv der Akademie der Künste, Berlin.

im Busch, jedenfalls wieder ein anderer Herr.“ (101) Er überlegt sich auch, den flüchtigen und sich unaufhörlich verändernden Manig „schnell [zu] fangen, auf Papier [zu] kleben, ein[zu]rahmen [und] über den Kamin [zu] hängen.“ (101) Diese äußere Bestimmung Manigs würde sein Inneres zwar nicht enthüllen. Sie würde aber seine Veränderlichkeit hemmen, indem er dadurch einen fixen Rahmen bekäme. Das Einrahmen und Stabilisieren Manigs lässt sich aber im Text nicht realisieren, was sich dadurch zeigt, dass er sich mit dem Verschwinden der Sonne wiederum verändert, und zwar indem er dreidimensional wird, wobei er sich schwerlich auf ein Papier ‚kleben‘ ließe.

Noch deutlicher versucht der Erzähler in *Zusammenhang* den Protagonisten, der auch in diesem Fall Manig ist, äußerlich als Teil eines Zusammenhanges zu bestimmen. Im Text, der motivisch und thematisch an den einleitenden Text anknüpft, sitzt Manig im Sonnenlicht am Tisch vor einem Künstler, der dabei ist, ihn zu malen (vgl. 129f.). Sobald der Erzähler aber den Protagonisten erwähnt hat, verlässt er ihn und beschreibt stattdessen die Umgebung. Er verfolgt dabei einen Weg, der von Manig ausgeht und zu ihm zurückkehrt. Dadurch wird Manig, statt als Individuum an und für sich beschrieben zu werden, vom Erzähler umkreist, auf eine Weise, die eine Analogie zum thematisierten Malen und zur bildlichen Einrahmung von ihm ausmacht.

Nicht nur Manig, sondern auch die Umgebung wird im Text *Zusammenhang*, in dem, wie der Titel ankündigt, alle Teile einen Zusammenhang ausmachen, relativ bestimmt. Die Straßen, denen auf dem Weg hin und zurück zu Manig gefolgt wird, werden dabei vergleichend in Hinblick auf ihre Größenrelation beschrieben. Dies ist für die Texte des Buches charakteristisch, in denen sowohl die Figuren als auch die Orte in Ermangelung individueller Charakteristiken stattdessen relativ beschrieben werden. So werden die Position der Orte in *Der Erzähler* als „hier“ und „woanders“ (119) und in dem darauf folgenden Text *Richtungen* als „links“ oder „oben“ (120) relativ bestimmt.

Die erzählerische und bildliche Einrahmung Manigs in *Zusammenhang* spiegelt sich in der Struktur des Textes wider, der anders als die Texte, die in Kapitel 3.1.1. analysiert wurden, geschlossen und abgerundet ist. Das Ende ist eine fast wörtliche Wiederholung des Anfangs. Zu Manig wird mit dem Konstatieren des Anfangs zurückgekehrt, dass man ihn „male“ (129f.). Mit der Konjunktivform des Verbs „malen“ wird aber auch in diesem Text eine Art Öffnung markiert. Dadurch bleibt nämlich ungewiss, ob das Malen von Manig wirklich realisiert wird. Da Manigs individuelles Aussehen und Eigenschaften im Erzählen ausgespart bleiben und er sich stattdessen nur von außen umrahmen lässt, ist dementsprechend auch anzuzweifeln, dass er sich als Figur bildlich wiedergeben ließe. Der Konjunktiv deutet

zumindest an, dass er sich durchs Malen nicht erschöpfen lässt, sondern dass sein Inneres unerreichbar bleibt.

Auch in *Besuch* geht es darum, den zentralen Gegenstand des Textes relativ zu bestimmen (vgl. 108 f.). Die ‚Wir‘, denen das Wesen der unheimlichen Erscheinung, die der zitternde Herr überall sieht, verborgen bleibt, wollen stattdessen wissen, wann und wo der Herr sie gesehen hat. Ähnlich wie in *Zusammenhang* wird dabei der zentrale Gegenstand, der auf diese Weise in einen räumlichen und zeitlichen Zusammenhang eingestuft wird, nur umrahmt und nicht an sich bestimmt. Mit dem Weggehen des Mannes am Schluss endet dieser Text auch, ähnlich wie *Zusammenhang*, offen. Die mögliche innere Identität des Mannes wird nicht erschöpft und das Wesen der unbekanntenen Erscheinung bleibt unbekannt.

Der Versuch, die Figuren und Gegenstände im Buch relativ zu beschreiben, lässt sich als eine Strategie verstehen, die Partikularität und Unbestimmbarkeit der Dinge der Welt zu überwinden und sie durch das Herstellen von Verbindungen, wenn auch nur äußeren, zu ordnen und zu überblicken. Das Einstufen der Figuren in einen äußeren Zusammenhang drückt dabei ein Streben nach Stabilität und Kontinuität aus, um dessen willen die Figuren ihre Vielfalt und Veränderlichkeit einbüßen müssen. Dies zeigt sich besonders deutlich im Titeltext, in dem es wie gezeigt gilt, Manig „schnell [zu] fangen“ (101) und „auf Papier [zu] kleben“ (101).

Die Vielfalt und Veränderlichkeit der Figuren gehen auch im thematisierten Machtspiel vieler Texte verloren, wodurch auf ähnliche Weise wie bei der relativen Bestimmung eine äußere Stabilität der Welt erzeugt wird. Die Relationen der Figuren der Texte sind selten gleich, sondern von Status- und Machtunterschieden geprägt. Meistens scheinen dabei Macht und Kontrolle Selbstzwecke zu sein, die nur, um die Freiheit anderer Figuren zu unterdrücken und zu hemmen, ausgeübt werden. So sind die in vielen Texten vorkommenden Versuche, die Figuren zu musterhaftem Verhalten zu zwingen, als ein reiner Machtausdruck, der nicht über sich selbst hinausgeht, zu verstehen. In *Versuche* wird beispielsweise Manig von den ‚Wir‘, die auf dem Weg „nach Norden“ (115) sind, aufgefordert, verschiedene Ausdrücke und Bewegungen nachzuahmen (vgl. 115f.). Manig spielt aber nicht lange die ihm zugeteilten Rollen, sondern kehrt bald „zum gewöhnlichen Ausdruck zurück“ (116). Auf ähnliche Weise wie das ‚Einrahmen‘ von Manig im Titeltext bedeutet in diesem Text der Versuch, ihm Posen aufzuzwingen, eine deutliche Hemmung seiner Freiheit und Beweglichkeit. Dies zeigt sich darin, dass Manig am Anfang von den ‚Wir‘ aufgehalten und zum Stehen gebracht wird. Es geht auch aus seinem Konstatieren am Ende des Textes hervor, dass die anderen ihn nicht „fangen“ (116) können.

In *Bitte Springen!* und *Gäste* finden sich zwar bestimmte, auf begriffliche und konventionelle Vorstellungen zurückzuführende Versuche,

das Handeln der Figuren zu steuern und kontrollieren. Diese sind aber nicht-funktionell, weshalb anzunehmen ist, dass auch in diesen Texten die Kontrolle in erster Linie einen Selbstzweck erfüllt. In *Bitte Springen!* wird der General des Textes ohne Angaben von Gründen aufgefordert, über einen Zaun zu springen, weil dieses Agieren nach der Meinung des Erzählers für einen General normal ist: „Komm, spring schon! Bitte springen! Generäle springen über den Zaun.“ (115) Auf ähnliche Weise müssen die Leute in *Gäste*, die Manig im Text empfängt, sich beim Empfang auf eine bestimmte Weise verhalten und nach einem typischen tänzerischen Schema bewegen, weil dies laut Manig für Gäste kennzeichnend ist (vgl. 118f.). Wer aus dem Rahmen fällt, ist „[k]ein Gast“ (119). Die Ordnung und Stabilität werden dabei durch eine für das Buch charakteristische serielle Wiederholung desselben Verlaufes verstärkt. Dreimal kommen im Text von Manig gebilligte Gäste an, und der Empfang verläuft in jedem Fall nach demselben Schema. Zunächst soll Manig dem Gast durch das Vollführen von bestimmten Schritten einen Platz zuweisen. Danach soll er den Gaststatus der Figur durch die Worte „[e]in Gast“ (118f.) bestätigen, wonach schließlich alle Figuren den Gast „betrachten“ (118f.) müssen.

In Kapitel 3.1.2. wurde gezeigt, dass die im Buch häufig thematisierte kollektive Konformität als ein Effekt des distanzierten und lediglich auf äußere Phänomene beschränkten Betrachtens zu verstehen ist, wodurch das Individuelle und Spezifische übersehen werden. Wie aus den oben angesprochenen Beispielen hervorgegangen ist, lässt sich aber die Konformität in manchen Texten des Buches auch mit dem Kontroll- und Machtstreben der Figuren erklären, die durch das Zwingen anderer Figuren zu musterhaftem Verhalten der Welt Stabilität verleihen.

Oft sind es dabei bestimmte Figuren, vor allem die in den meisten Texten des Buches vorkommenden „Wir“, die andere Figuren, am häufigsten einen einsamen Protagonisten, kontrollieren. Häufig kommt es auch vor, dass die kontrollierende und zu Anpassung und Konformität zwingende Kraft von einem diffusen Kollektiv ausgeht, das mit der Stadt und dem Stadtleben einhergeht.⁹¹ In *Wohin geht's?* kommt zum Beispiel Manig als Individuum immer mehr zu seinem Recht, je weiter er sich von dem Stadtkern entfernt, in dem er umgekehrt als Teil einer anonymen kollektiven Masse „nicht bemerkt“ (107) wird. Dies drückt sich darin aus, dass sein Verhalten, je mehr er sich von der Stadt entfernt, desto

⁹¹ Man kann, wie Michael Krüger es tut, die Machtthematik in *Auftritt Manigs* gesellschaftskritisch interpretieren, und zwar als eine Kritik an der Konformität und der Unterdrückung des Individuums der gegenwärtigen Gesellschaft. Die mögliche Gesellschaftskritik in *Auftritt Manigs* ist aber viel abstrakter als in den späteren Büchern Lettaus, von denen Krüger in seiner Analyse des Frühwerkes vermutlich beeinflusst worden ist. Vgl. Krüger, S. 36.

unberechenbarer wird und sich dem Erzähler, der Fragen darüber stellt, desto rätselhafter darstellt (vgl. 107f.). Es zeigt sich auch darin, dass er immer beweglicher wird und dass er, als er gänzlich die Stadt hinter sich gelassen hat, gegen alle Regeln und Konventionen verstoßen und frei springen und laufen kann: „In diese Richtung? Hoppla, ohne Gehweg? Hart am Grasstreifen? Vom Verkehr bedroht, jetzt schon im Straßengraben? Wollen Sie es nicht gestehen, Sie verlassen die Stadt?“ (108)

Während in einigen Texten, wie zum Beispiel *Gäste* und *Bitte Springen!*, der Konformitätszwang auf einer vagen konventionellen Auffassung beruht, werden in anderen Texten Macht und Kontrolle aus reinem Vergnügen ausgeübt, wobei gewisse Figuren andere unterhalten müssen. Im Text *Auftritt*, der sich als eine Repetition einer szenischen Vorstellung versteht, wird die Hauptfigur zum Unterhaltungsobjekt seiner Zuschauer und Erzähler gemacht (vgl. 111). Sie muss sich den Urteilen und Befehlen der Zuschauer unterwerfen, die sie nötigen, sich immer wieder vorzustellen, bis sie sich ähnlich wie Manig in *Versuche* schließlich weigert, mitzuspielen und verschwindet: „’Wiederholung’, rufen wir, aber ach, nun haben wir zu lange gezögert, nun bleibt er draußen, will nicht mehr kommen, ist weggesprungen [...]“ (111)

In *Unterhaltungen* bedeutet die Anpassung der Hauptfigur an die Wünsche anderer Figuren eine erhebliche Reduktion ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Die anfängliche Vielfalt und Komplexität des Protagonisten drückt sich in seinem Doppelgesicht aus, wobei eine Seite freundlich und sozial ist, die andere hingegen hässlich und unfreundlich ist (vgl. 113). Denen, die als ‚Wir‘ bezeichnet werden, gefällt aber nur die soziale Seite des Herrn, die ihnen in allen Hinsichten zum Nutzen ist, indem sie nicht nur unterhält, sondern auch „tröstet“ und „belehrt“ (113). Deswegen schenken sie nur dieser Seite ihre Aufmerksamkeit. Allmählich passt sich aber auch die andere, vernachlässigte Gesichtsseite an die Forderungen ihres Publikums an und verwandelt sich, sodass am Ende des Textes ein Zustand von „lauter Heiterkeit“ (113) herrscht. Sabine Sowa-MacQuarrie beschreibt die Atmosphäre dieses Textes als ‚leicht‘ und ‚ausgelassen‘.⁹² Wie die meisten Rezensenten des Buches übersieht sie dabei die Machtverhältnisse, die in diesem sowie in anderen Texten des Buches thematisiert werden und deutlich die Vorstellung vom Schreiben Lettaus als nur ‚leicht‘ und spielerisch modifiziert.⁹³ Die am Ende vorherrschende ‚Heiterkeit‘ gilt in *Unterhaltungen* ähnlich wie in *Auftritt* nicht allen gleich, sondern bedeutet für manche Figuren Zwang und Einschränkung.

⁹² Sowa-MacQuarrie, S. 103f.

⁹³ Der einzige Rezensent, der andere als ‚leichte‘ Züge in *Auftritt Manigs* erkennt, ist Reinhard Baumgart, der darin teilweise „individuelle und gesellschaftliche Angst“ bemerkt (Baumgart: „Sprachballette, Trainingsläufe“).

In diesem Kapitel ist gezeigt worden, dass auf ähnliche Weise wie in vielen Geschichten von *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* der Zusammenhangslosigkeit und Unbestimmbarkeit der Welt das Streben der Erzähler und der Figuren nach Ordnung und Kontrolle entgegengesetzt wird. Da ein innerer Sinn der Welt nicht erreicht werden kann, wird stattdessen häufig eine äußere Ordnung angestrebt. Dies drückt sich sowohl in der Einordnung der Figuren und Dinge der Welt in einen relativen Zusammenhang als auch im häufig thematisierten Machtspiel aus, das auf Kontrolle und Konformität abzielt. In beiden Fällen bedeutet das Streben nach Stabilität und Kontrolle, dass die Vielfalt, Veränderlichkeit und Individualität der Figuren unterdrückt werden.

3.3. Zentralisierung und Dezentralisierung. Die ritualisierte Kontrolle und ihre Auflösung

Im dialogischen Text *Willkommen und Abschied* wird ein ständig wiederholtes Geschehen dargestellt. Zwei Herren treffen sich jeden Tag in einem Zimmer, wobei sie lediglich vom kommenden Treffen, und zwar ironischerweise von der Unwahrscheinlichkeit seines Stattfindens, mit einander sprechen, ehe sie sich jedes Mal wieder schnell verabschieden (vgl. 117). Diese Zukunftsorientiertheit der Herren blendet die Gegenwart aus und hebt darüber hinaus die Form und die Ritualität des Treffens auf Kosten seines Inhaltes hervor. Die Herren treffen sich offenbar lediglich, um sich gleich wieder von einander trennen zu können, was seinerseits ein kommendes Treffen ermöglicht. Auf diese Weise wird das Ritual zum Selbstzweck und scheint auf ewig ohne Variation in Gang gehalten zu werden. Die Wiederkehr des immer Gleichen drückt sich im Text auch erzähltechnisch in einer wiederkehrenden sprachlichen Phrase aus: „Beide Verlassen das Zimmer. [...] Am nächsten Tag stehen die Herren wieder im Zimmer.“ (117)

Da das Treffen an sich sinn- und inhaltsleer ist, ist der Zweck des Rituals somit, Stabilität um ihrer selbst Willen zu erzeugen. Wie häufig im Buch wird dadurch die Welt, obwohl sie im Grunde sinnlos bleibt, einer äußeren Ordnung unterstellt. Die stabile Wiederkehr des immer Gleichen bedeutet in *Willkommen und Abschied* auch eine Einschränkung der Freiheit der Figuren, die sich dem Ritual unterwerfen müssen, auf eine Weise, die an die willenlos immer zum selben Punkt zurückkehrenden Figuren in Samuel Becketts *Waiting for Godot* erinnert.⁹⁴ Ihre Willenlosigkeit zeigt sich vor

⁹⁴ Wie in Lettaus Text treffen sich auch die Figuren in Becketts Stück angeblich an aufeinander folgenden Tagen. Der Mangel an Kontrolle über dieses sich wiederholende Geschehen zeigt sich besonders deutlich im zweiten Akt des Stückes, in dem die

allem in ihrer ständig falschen Vermutung, dass das jeweilige Treffen das letzte sein muss, was ihren mangelnden Einfluss über das Geschehen unterstreicht (vgl. 117). Die Tatsache, dass diese falsche Annahme ihr ganzes Gespräch ausmacht, hebt darüber hinaus besonders deutlich die Sinnlosigkeit ihrer Treffen hervor.

Serielle Geschehen und mehrmalige Wiederholungen eines Verlaufes prägen die Struktur vieler Texte des Buches und bedeuten wie in *Willkommen und Abschied* häufig, dass inhaltsleere Rituale durch die Repetition sich selbst bestätigen und verfestigen. Dies ist zum Beispiel im Text *Austausch* der Fall, in dem das Tauschen von Hemden durch ständiges Wiederholen in eine allumfassende Norm verwandelt wird (vgl. 124). Auch in *Gäste* wird ein Muster, dem sich die Figuren ähnlich wie die Herren in *Willkommen und Abschied* strikt anpassen müssen, durch ständiges Wiederholen bestätigt (vgl. 118f.). In diesem Text zeigt sich aber auch eine der Ritualität und der Verfestigung des Musters entgegenwirkende Tendenz, die auf das Auflösen des Rituals und der Kontrolle abzielt. Beim Empfang der Gäste wird einem strikten Schema gefolgt, das darin besteht, dass Manig zunächst die Tür öffnet, sich danach neben den Gast stellt und schließlich dem Gast einen Stuhl anweist. Das letzte Moment erweist sich als das wichtigste, indem es ausschlaggebend dafür ist, ob der Ankommende überhaupt als Gast definiert werden kann. Der zuletzt Eintretende, der sich eigenmächtig auf einen Stuhl niederlässt, wird nämlich von Manig als „kein Gast“ (119) definiert. Über dieses Grundschema hinaus wird aber eine gewisse Variation erlaubt, und zwar was die Gehweise und das Tempo der Gäste betrifft. Während der erste Gast langsam geht und mit Manig Schritt hält, springen bzw. tanzen die beiden folgenden hinein. Dadurch beschleunigt sich stets das Tempo des Empfanges, was zur Folge hat, dass zeitraubende Momente wie das Öffnen der Tür und die Aufstellung Manigs neben dem Gast sukzessive wegfallen müssen (vgl. 118f.). Durch die zunehmende Schnelligkeit der Gäste wird es für Manig auch immer schwieriger, auf eine natürliche Weise zu den Platzanweisungen zu kommen. Problemlos verläuft diese Prozedur nur im ersten Fall. Dem zweiten Gast muss Manig am Ende „voraus[eil]en“ (118), und der dritte Gast hat alle anwesenden „schon mehrmals umtanzt“ (118), ehe Manig ihn einholt und er sich auf den Stuhl setzen darf. Über die Schwierigkeit hinaus, das Ritual aufrechtzuerhalten, legen die Beweglichkeit und Geschwindigkeit der Gäste es als im Grunde sinn- und funktionslos bloß. Da der Gast auf den Gastgeber und seine Anweisungen

Figuren sich nicht ganz klar darüber sind, ob sie sich verabschiedet haben und zurückgekehrt sind, oder ob sie sich immer am selben Platz befunden haben. Vgl. Samuel Beckett: „Waiting for Godot“ (1. engl. Ausgabe 1956). In: Ders.: *The complete dramatic works*. London, Boston, 1986, S. 7-87, hier: S. 52-87.

warten muss, behindert das Ritual den Empfang eher, als dass er dadurch erleichtert wird. Mit jeder Wiederholung, wobei die Gäste immer unbändiger werden, stellt sich somit das Ritual immer fragwürdiger dar. Eher als ein plötzlicher Bruch mit dem Ritual scheint deswegen der schließliche Verstoß dagegen eine logische Folge seiner sukzessiven Problematisierung und Unterminierung zu sein. Im Unterschied zum Text *Willkommen und Abschied*, in dem das Ritual keine Variation aufweist und mit jeder Repetition nur das Muster verfestigt, bedeuten also in *Gäste* die Wiederholungen nicht nur eine Befestigung des Musters, sondern wegen der immer größeren Abweichungen davon, die es grundsätzlich infrage stellen, zugleich seine Auflösung. Im Unterschied zu *Willkommen und Abschied* ist auch die Struktur von *Gäste* offen. Am Ende fällt nämlich die durchgängige Phrase „wir betrachten den Gast“ (118f.) weg, die den Empfang der Gäste bis dahin abgerundet hat. Stattdessen endet der Text damit, dass die ‚Wir‘ „zusammen[...]rücken“ (119), was Ungewissheit und Offenheit ausdrückt.

Auf ähnliche Weise erweisen sich auch in anderen Texten des Buches Rituale als brüchig und schwierig aufrechtzuerhalten, wobei die Wiederholungen eher belastend als verfestigend wirken und schließlich zum Bruch und zur Freiheit der Figuren vom Muster führen. In *Richtungen* werden die ‚Wir‘ willenlos von verschiedenen Herren herumgesteuert. Diese weisen ihnen Richtungen an, in die sie gehen müssen, die nie zum Ziel, sondern nur zu neuen Herren führen, die ihnen wiederum Richtungen anweisen (vgl. 120). Wie in *Gäste* wird dabei eine Beschleunigung des Tempos angedeutet, das sich erzählerisch in einem immer knapperen Erzählen ausdrückt. Alle anfänglich erzählten Details, zum Beispiel, dass einer der Herren „sich die Füße [...] vertritt“ (120), werden allmählich ausgeblendet, bis am Ende nur die Bewegung an sich übrig bleibt. Diese durch das geraffte Erzählen suggerierte Akzeleration des Tempos deutet darauf hin, dass das Geschehen nicht endlos weitergehen kann. Folglich weist auch der letzte Herr, dem die ‚Wir‘ begegnen, ihnen einen ganz neuen Weg an, der nicht wie vorher links oder rechts sondern „nach oben“ (120) führt, wo kein Herr steht. Der Kreislauf der Verweise wird somit abgebrochen, was sich auch in den Gebärden des letzten Herrn zeigt. Er wendet nämlich den ‚Wir‘ „den Rücken zu“ (120), was Distanzierung von der Prozedur ausdrückt. Der Weg nach oben deutet stattdessen auf ähnliche Weise wie das Verhalten der undefinierten, zuletzt ankommenden Figur in *Gäste* eine Öffnung ins Neue und Ungewisse an.

Häufig besteht das geschlossene und die Figuren kontrollierende Muster, das durch die Wiederholung sowohl verfestigt als auch gestört werden kann, aus einer Hin- und Herbewegung, die von einem zentralen Punkt ausgeht. Die Belastung des Musters besteht in diesen Fällen in einer sukzessiven Erweiterung der Strecke. In *Handlungen Manigs (IV)* wird

zum Beispiel der mehrmals loslaufende und im selben Moment zurückkehrende Manig immer weiter weg vom Ausgangspunkt, zunächst „zum Nachbarn“, danach „in die Stadt“ und schließlich „an die Küste“ (104) geschickt. Dabei werden sowohl die Reichweite seiner grenzüberschreitenden Simultankapazität als auch die Kontrolle der Zuschauer über ihn geprüft, die nur aus Vergnügen seine Fähigkeiten testen. Schließlich geht die Kontrolle über Manig verloren, dessen Simultankapazität in eine unkontrollierte Vervielfältigung übergeht, wobei die beängstigten Zuschauer ihn nun loswerden wollen: „’Aber nicht wiederkommen’, wird gerufen.“ (104)

Auch im darauf folgenden Text, *Handlungen Manigs (V)*, ist die Struktur die des repetierten und ständig ausgedehnten Hin- und Herbewegens. Anders als in den oben angesprochenen Texten geht es aber in diesem Text nicht um die Kontrolle über eine Figur durch andere Figuren, sondern um eine Selbstprüfung der Figur und des Erzählers des Textes. Im Text, der nur einen möglichen Verlauf darstellt, überlegt sich der Erzähler, ob es möglich wäre, eine bestimmte Strecke, die er gerade gegangen ist, exakt auf dieselbe Weise mit geschlossenen Augen zurückzugehen (vgl. 105). Ausgangspunkt und Ziel dieses gedachten Spieles sind ein Spiegel und das eigene Spiegelbild darin, weshalb es zentral ist, exakt vor den Spiegel zu geraten, damit die Spiegelung gelingt. Der Erzähler stellt sich deswegen eine genaue Messung der Wegstrecke auf dem Hinweg und das Einprägen aller Momente vor, damit diese sich danach auf dem Rückweg sicher wiederholen lassen. Gleichzeitig wird er aber ständig kühner, wobei er die Strecke sukzessiv verlängert und damit die Schwierigkeiten erhöht. Am Anfang überlegt er sich, eng vor dem Spiegel zu stehen, was am sichersten wäre: „Nur wenige Schritte sind dann blind zu gehen. Man verfehlt den Spiegel nicht.“ (105) Dann verlegt er den Startpunkt des Blindlaufes immer weiter weg, bis er am Ende in seinen Gedanken nicht nur seine Wohnung verlassen hat, sondern sich sogar am „Ausgang der Stadt“ (105) befindet. Ähnlich wie in den Texten *Gäste* und *Richtungen*, in denen die sukzessive Auflösung der Kontrolle mit einer erhöhten Geschwindigkeit einhergeht, wird er mit dem gedachten größeren Abstand immer schneller und beweglicher. Während er am Anfang, als er sich immer noch in der Wohnung befindet, „behutsam rückwärts schreite[t]“ (105), bringt er draußen die ganze Strecke zum Platz „in einem einzigen Zug hinter sich“ und nähert sich dem Stadtrand „hüpfend“ (105). Durch die erweiterte Strecke und die beschleunigten Schritte geht der Erzähler zwar ständig größere Risiken ein, das Ziel zu verfehlen. Was er gewinnt, ist aber eine Art Überblick und Souveränität, die gerade im Wagnis liegt und auf der erhöhten Geschwindigkeit beruht. Perspektivisch werden nämlich durch die schnelleren und längeren Schritte alle Abstände verkleinert: „Die Sprünge verkleinern das Bild der Stadt.“ (105)

Dass das Ziel dieses Textes das eigene Spiegelbild ist, lässt sich auf die Weise interpretieren, dass es sich dabei um eine Selbstbestätigung und Vergewisserung der sicheren und zusammenhängenden Identität geht.⁹⁵ Das Selbst als ein sicherer und gegebener Punkt, zu dem man sogar blindlings zurück finden kann, wird somit in seiner Anziehungskraft geprüft. Dabei wird das Bedürfnis dieser Sicherheit gegen eine anscheinend ebenso starke Lust, Risiken einzugehen und sich vom ewig gleichen Selbst loszulösen, gestellt. Im Text wird der Ausgang des Testes offen gelassen. Es lässt sich aber eher anzweifeln, dass die sich am Ende frei bewegende und grenzüberschreitende Figur, die im Stande ist, Abstände zu verkleinern, zum Spiegel und zur sicheren Identität zurückkehren kann und will. Der Text endet auch mit einer Andeutung der Unmöglichkeit der Rückkehr: „Von hier ist ein gewaltiger Start.“ (105)

Neben der sicheren Identität verlässt die Figur in *Handlungen Manigs* (V) auch schrittweise die Stadt, weshalb sich der Text über die Problematisierung der individuellen, zusammenhängenden Identität hinaus, wie andere Texte des Buches, auch als eine Auseinandersetzung mit der Stadt und dem kollektiven und konventionellen Leben, die sie repräsentiert, interpretieren lässt.

Die in *Auftritt Manigs* häufig angestrebte Kontrolle drückt sich also in vielen Texten des Buches thematisch sowie strukturell in Versuchen aus, eine zentrale, geschlossene Struktur zu etablieren. Das Fundament dieser Struktur kann die Macht einer Figur über andere, konventionelle Vorstellungen oder, wie im letzten Beispiel, die stabile Selbstpräsenz sein. Ähnlich wie in vielen Erzählungen von *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, in denen auf verschiedene Weise Kontrolle über die Welt oder das Selbst angestrebt wird, gibt es aber in *Auftritt Manigs* keine Kontrolle, die absolut und allumfassend ist. Die zentralen Strukturen sind brüchig. Wiederholungen und Ausdehnungen unterminieren sie und sie müssen schließlich dezentralisierenden Kräften weichen, die auf Offenheit, Ungewissheit und Veränderlichkeit verweisen.⁹⁶

⁹⁵ Otto F. Best vermutet stattdessen, dass das Ziel nicht die Selbstspiegelung ist, sondern dass es darum geht, dass die Figur, die er als Manig auffasst, in den Spiegel hinein kommen will. In dieser Lesart, die im Text überhaupt nicht begründet ist, versteht Best den Text nur als ein witziges Spiel mit der Realität und dem Schein. Vgl. Best, S. 177f.

⁹⁶ Vgl. damit die auf die Theorie der Iterabilität Jacques Derridas hinweisende Analyse von *Das Neue ist unbekannt* in Kapitel 2.2.3.1. der vorliegenden Arbeit. Als Beispiele der derridaischen ‚Iterabilität‘ lassen sich auch die in diesem Teilkapitel analysierten Texte von *Auftritt Manigs* verstehen, in denen die Wiederholung auch eine Veränderung bedeutet, die die zentrale Struktur nicht nur befestigt, sondern auch unterminiert.

3.4. Zusammenfassung

Das zweite Buch Lettaus *Auftritt Manigs* unterscheidet sich in hohem Grad von dem Debütbuch. Keine Geschichten mit einer motivierten Handlung werden darin erzählt, sondern es besteht aus kurzen, fragmentarischen Texten. Zeit und Raum sind im Buch vollständig unbestimmt und die Figuren sind in noch geringerem Grad als in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* deutliche Charaktere. Thematisch gibt es aber große Ähnlichkeiten mit dem Debütbuch. Wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* wird auch in *Auftritt Manigs* eine Welt dargestellt, die offen, relativ und pluralistisch ist. Die Gültigkeit der Naturgesetze ist nicht vorauszusetzen, und die Figuren lassen sich in ihrem Handeln weder von gegebenen Konventionen noch von zweckrationalen Motiven steuern. Stattdessen können sie sich, ähnlich wie im ersten Buch, spielerisch und ästhetisierend gegenüber ihrer Welt verhalten, wobei sie zum Beispiel Gebrauchsgegenstände wie Löffel als Kunstobjekte betrachten. Diese grundsätzliche Ungewissheit der Welt wird auch durch die Erzählhaltung unterstrichen. Die Fokalisierung der Texte ist meistens extern. Auch in den Fällen, in denen ganz alltägliche und regelmäßig verlaufende Situationen thematisiert werden, ist die Haltung des Erzählers voraussetzungslos und untersuchend. Dies hat zur Folge, dass alles in der erzählten Welt problematisiert und perspektiviert wird. Die neutrale und untersuchende Erzählhaltung bedeutet auch, dass alles gleich erzählenswert wird und dass nichts wegen Irrelevanz erzählerisch wegfällt. Randphänomenen wird eben so viel Gewicht beigemessen wie zentralen Ereignissen, und eher die Teile als die Zusammenhänge, zu denen die Teile normalerweise gehören, rücken in den Vordergrund des Erzählens. Dadurch treten die Dinge der Welt als partikulär und dehierarchisiert hervor, ein Effekt, der auch durch das zwecklose Spiel mit den Dingen erreicht wird, in dem diese keiner Funktion untergeordnet werden, sondern eher als einzelne Dinge, die frei verwendet und kombiniert werden können, ans Licht kommen.

Diese Dehierarchisierung und Fragmentarisierung der Welt hat eine Parallele in der offenen Struktur der Texte, die keine abgerundeten Erzählungen, sondern eher Szenen und Geschehen ohne Ende ausmachen. Mit dem Ausbleiben des Schlusszieles rückt wie häufig auch in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* stattdessen der Prozess in den Vordergrund, was auch dazu führt, dass der Schwerpunkt auf Randphänomene gelegt wird, die wegen ihrer Unterordnung einer linearen Struktur bis hin zum Ziel normalerweise verschwiegen werden.

Die Vielfalt und der Detailreichtum der Welt des Buches sind nur ein Aspekt ihrer Offenheit und Instabilität. Ein anderer ist die Ausblendung aller Unterschiede, wozu der Mangel an stabilem Sinn und innerer Essenz

der Welt führt. Manchmal werden zwar innere Motive und Gefühle der Figuren angedeutet, diese lassen sich aber wegen des auf die Oberfläche beschränkten Weltverstehens weder vom Erzähler noch von den Figuren erreichen. Dass dieses Unverständnis für innere Zusammenhänge problematisch ist und häufig als ein Mangel aufgefasst wird, zeigt sich darin, dass manche Erzähler und Figuren ähnlich wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* Sinn und Zusammenhänge suchen. Dabei versuchen sie sich gegenseitig zu verstehen und die Distanz zueinander aufzuheben, was ihnen aber nie gelingt. In vielen Texten wird die Individualität der Figuren ganz und gar ausgeblendet, und sie gehen in einem synchron und voraussehbar bewegenden Kollektiv auf; eine Implikation der Sinnlosigkeit der Welt, die der direkte Gegensatz zur Tendenz zur Vielfalt und zum Detailreichtum ist. Auch diese Kollektivität und Stereotypie werden als problematisch dargestellt, indem sie häufig die Figuren, insbesondere die Hauptfigur Manig, erschrecken und zur Flucht vom kollektiven Leben treiben.

Die thematisierte Unmöglichkeit, Motive und Gefühle zu erreichen und zu vermitteln, die zur Kontaktlosigkeit der Figuren führt, sowie die abschreckende Stereotypie des kollektiven Lebens widersprechen dem gewöhnlichen Kritikerurteil, dass das Schreiben Lettaus nur leicht oder ‚witzig‘ ist. Diese Auffassung wird auch von der Machtthematik vieler Texte widerlegt. Der Mangel an innerem Sinn der Welt wird in *Auftritt Manigs* häufig durch eine äußere, stabile Ordnung kompensiert. Als ein Ausdruck dieses Strebens nach Ordnung lässt sich die häufig vorkommende relative Bestimmung der Figuren und Phänomene betrachten, wobei diese in einen äußeren Zusammenhang eingestuft werden und sich dadurch bestimmen und fixieren lassen. Vor allem zeigt sich aber die angestrebte Stabilität in der thematisierten Machtausübung der Figuren. Dabei werden die Figuren teils von anderen Figuren, teils von einem anonymen Kollektiv gesteuert, wobei ihre Freiheit und Ausdrucksmöglichkeiten deutlich gehemmt werden.

In vielen Texten drückt sich die Suche nach Stabilität und Ordnung thematisch sowie strukturell in repetierten Verläufen und Ritualen aus, denen die Figuren sich unterwerfen müssen. Diese können darin bestehen, dass sich ein Geschehen ständig auf dieselbe Weise wiederholt, oder dass eine von anderen Figuren gesteuerte Figur sich in einer wiederholten, pendelnden Hin- und Herbewegung befindet. Häufig wirken aber diese Ritualität und Serialität nicht nur verfestigend, sondern auch destabilisierend. Wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* lässt sich in *Auftritt Manigs* keine absolute Stabilität aufrechterhalten, sondern mit den Wiederholungen zeigen sich Brüche der Strukturen, die schließlich dazu führen, dass sie aufgelöst werden. Dabei gewinnen die unterdrückten Figuren ihre Freiheit zurück und die Texte enden offen.

Ähnlich wie *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* lässt sich *Auftritt Manigs* vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theorie verstehen. Vor allem die Spannung zwischen zentralisierenden und dezentralisierenden Kräften, wobei die Wiederholung nicht nur verfestigend auf die Strukturen wirkt, sondern Veränderlichkeit in sich birgt, lässt sich mit Jacques Derridas Theorie der Iterabilität verbinden.

Auch Züge der Literatur und Ästhetik der Moderne finden sich in *Auftritt Manigs*. Das voraussetzungslose Betrachten der Welt des Erzählers, durch das jedes kleine Ding in seiner Eigenart wahrgenommen wird, lässt sich vor dem Hintergrund der Verfremdungstheorie Viktor Sklovskijs verstehen. Darüber hinaus weist *Auftritt Manigs* in höherem Grad als das Debütbuch, das mindestens oberflächlich aus zusammenhängenden und abgerundeten Erzählungen besteht, mit seiner offenen Struktur Ähnlichkeiten sowohl mit der Literatur des Absurden als auch mit dem französischen *Nouveau Roman* und dem deutschen Experimentalroman der 60er Jahre auf. Mit diesen Richtungen hat *Auftritt Manigs* vor allem die erzählerische Konzentration auf die Details auf Kosten der Ganzheit, aber auch den Mangel an einem autoritären Erzähler gemeinsam, was sich in externer Fokalisierung sowie in der Präsensform des Erzählens ausdrückt.⁹⁷ Ein typisches Merkmal des Absurden, das unter anderem Samuel Becketts Dramen kennzeichnet und sich in *Auftritt Manigs* wiederfindet, ist der Mangel an Willen und Individualität der Figuren, die an stereotypen und sinnlosen Ritualen beteiligt sind, die sie nicht steuern können.

⁹⁷ Das gleichzeitige Erzählen ist nach Martinez und Scheffel vor allem für die Literatur der Moderne charakteristisch und kommt nach den Beispielen, die sie erwähnen, hauptsächlich in der ‚Literatur des Absurden‘ und dem *Nouveau Roman* vor. Vgl. Martinez, Scheffel, S. 70f.

4. *Feinde*

In einem Interview über sein Schreiben und politisches Engagement in *Sinn und Form* 1981 gib Lettau zu verstehen, dass sein drittes Buch *Feinde* (1968) eine neue Phase seiner Produktion einleitete. Im Unterschied zu den beiden ersten Büchern, die absichtslos und auf experimentelle Weise entstanden seien, sei er bei *Feinde* und dem darauf folgenden Buch *Frühstücksgespräche in Miami* (1978) von einer deutlichen Intention, und zwar von politischen, tagesaktuellen Themen ausgegangen. Die Intention sei dabei gewesen, „bestimmtes Material, nämlich über Vietnam oder faschistische lateinamerikanische Diktaturen, in einer Weise unter die Leute [zu] bringen, die ihnen ihr mangelhaftes Bewußtsein dieser Tatsache klar machen sollte“.⁹⁸

Diese von Lettau angesprochene neue Schreibweise wird auch von den Rezensenten des Buches wahrgenommen, die, obwohl die Urteile variieren, fast durchgehend die Seriosität des Buches sowie dessen Anspielungen auf den Vietnamkrieg erkennen. Dagegen kommen Attribute wie ‚leicht‘ oder ‚leer‘, die in den Rezensionen der ersten Bücher gängig sind, diesmal seltener vor.⁹⁹ Der für das Frühwerk Lettaus charakteristische Reduktionismus, der auch *Feinde* prägt, wird zwar von den Rezensenten hervorgehoben, die wie zum Beispiel Urs Jenny und Marcel Reich-Ranicki Benennungen wie ‚Strichmännchen‘ und ‚Sandkastenspiel‘ verwenden, um die Welt und die Figuren des Buches zu beschreiben.¹⁰⁰ Im dritten Buch sei aber der Reduktionismus kein Selbstzweck mehr, sondern einem ernsthaften Ziel unterstellt. Die karikaturartige und absurde Darstellung der Soldaten und des Krieges in den beiden Haupttexten des Buches, *Feinde*

⁹⁸ Baldauf, S. 1087f. Dass *Feinde* sich in dieser Hinsicht von Lettaus früheren Büchern unterscheidet, wird auch von Tatjana Michaelis wahrgenommen, die feststellt, dass „seine Grotesken nun unverkennbar politisch geworden [sind]“ (Tatjana Michaelis: „Lettau, Reinhard“. In: Walther Killy (Hg.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 7, Gütersloh, München, 1990, S. 250f., hier: S. 250.).

⁹⁹ Vgl. zum Beispiel Hellmuth Karasek: „Schafe im Wolfspelz“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14.11.1968. – Urs Jenny: „Papiertiger in Paradenuniform“. In: *Die Weltwoche*, 24.1.1969. – Marcel Reich-Ranicki: „Männchen in Uniform“. In: *Der Spiegel*, 17.3.1969. Uwe Schultz und Jost Nolte machen in dieser Hinsicht Ausnahmen aus, die in ihren stark negativen Rezensionen das Buch als rein witzig, leer und sinnlos beschreiben. Vgl. Uwe Schultz: „Wie komisch ist der Krieg?“. In: *Christ und Welt*, 29.11.1968. – Jost Nolte: „Der Feind hat Pickel“. In: *Die Welt der Literatur*, 19.12.1968. Otto F. Best ist in seinem zwei Jahre später erschienenen Artikel ebenfalls der Ansicht, dass Lettau auch im dritten Buch in erster Linie ein Spiel mit Begriffen durchführt, das auf einen rein witzigen Effekt abzielt. Vgl. Best, S. 181-183.

¹⁰⁰ Vgl. Jenny: „Papiertiger in Paradenuniform“. – Reich-Ranicki: „Männchen in Uniform“. Vgl. dazu auch Michael Förster: „Sandkastenspiele“. In: *WAZ*, 30.12.1968.

und *Paralipomena zum Feind*, würde dabei dem Zweck dienen, den Militarismus als lächerlich zu entblößen, ein Zug, über dessen Gelingen sich die Rezensenten aber uneinig sind.¹⁰¹

Die Rezensenten widmen ihre ganze Aufmerksamkeit den beiden ersten und längsten Texten des Buches, dem dialogischen Text *Der Feind* und dem folgenden Text *Paralipomena zum Feind*, während *In der Umgebung* und die drei als Anhang gruppierten Texte *Die Straße*, *Kurze Rede* und *Klage des Einwanderungsbeamten* höchstens kurz erwähnt werden.¹⁰² Dies lässt sich damit erklären, dass gerade in den beiden ersten Texten, die im Unterschied zu der Mehrheit der anderen Texte direkt für die Publikation geschrieben wurden, das Thema Krieg und die Anknüpfung an aktuelle Themen erkennbar sind.¹⁰³ In dieser Arbeit wird aber auch der schon 1964 geschriebene Text *In der Umgebung* analysiert, während dagegen die Texte des Anhangs nicht berücksichtigt werden. Diese Wahl ist teils darin begründet, dass *In der Umgebung* im Hauptteil des Buches neben den beiden *Feinde*-Texten vorkommt, weshalb anzunehmen ist, dass Lettau diesen Text für wichtiger als die Texte des Anhangs hielt.¹⁰⁴ Teils scheint der längere Text *In der Umgebung* auch für diese Arbeit relevanter als die Texte des Anhangs zu sein, weil er im höheren Grad als die Anhangstexte eine thematische Kontinuität mit den beiden ersten Büchern Lettaus ankündigt.

Sowohl was *In der Umgebung* als auch was die *Feinde*-Texte betrifft, soll in diesem Kapitel untersucht werden, wie sie sich thematisch und erzählerisch zueinander sowie zu den früheren Büchern Lettaus verhalten. Im Fall der *Feinde*-Texte stellt sich vor allem die Frage, ob und inwiefern Lettaus neue politische Intention und bewusste Thematisierung des Vietnamkrieges einen Bruch in seiner Produktion bedeutet; eine Ansicht, welche die meisten Kritiker zu vertreten scheinen, oder ob und inwiefern *Feinde* trotz der neuen Ansätze an die frühere Produktion thematisch anknüpft.

¹⁰¹ Positiv dazu äußern sich unter anderem Helmut Salzinger, Hellmuth Karasek und Urs Jenny, laut denen eine karikierende Darstellung kritisch effektvoller als eine ernsthafte und realistische sein kann. Vgl. Karasek: „Schafe im Wolfspelz“. – Jenny: „Papiertiger in Paradenuniform“. – Helmut Salzinger: „Infantile Infanterie“. In: *Der Tagesspiegel*, 27.4.1969. Dagegen ist Marcel Reich-Ranicki kritisch gegenüber Lettaus karikierender Darstellung seriöser Themen. Vgl. Reich-Ranicki: „Männchen in Uniform“.

¹⁰² Zum Aufbau des Buches vgl. Lettau, *Feinde*. In der folgenden Analyse des Buches wird auf *Alle Geschichten* hingewiesen.

¹⁰³ Zur Entstehung der Texte vgl. „Anm. der Herausgeber“. In: Lettau: *Alle Geschichten*, S. 367-374, hier: S. 370f.

¹⁰⁴ Darauf, dass Lettau diesem Text großes Gewicht beigemessen hat, deutet auch die Tatsache hin, dass er *In der Umgebung* beim Treffen der Gruppe 47 in Sigtuna 1964 gelesen hat. Vgl. dazu *ibid.*, S. 371.

Obwohl *In der Umgebung* im Buch nach den beiden *Feinde*-Texten platziert ist, wird, um dem chronologischen Aufbau dieser Arbeit konsequent zu folgen, zunächst *In der Umgebung* behandelt. Dabei wird zuerst die erzählte Welt des Textes analysiert, die ähnlich wie in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* und *Auftritt Manigs* relativ und veränderlich zu sein scheint. Danach werden die Strategien des Protagonisten, des ‚Hausherrn‘, die Welt zu bewältigen untersucht, der anscheinend Macht und Kontrolle über die Welt anstrebt und sich selbst von der Welt zu isolieren versucht. Der erste Teil des Kapitels setzt sich auch mit dem einzigen längeren Forschungsbeitrag zu *In der Umgebung*, nämlich Tobias Grafs Magisterarbeit *Subversion durch Sinn*, kritisch auseinander.

Nach *In der Umgebung* werden im zweiten Teil des Kapitels die beiden *Feinde*-Texte untersucht, die nicht für sich, sondern zusammen analysiert werden, da sie inhaltlich eng miteinander verbunden sind. Die *Feinde*-Texte werden darüber hinaus mit *In der Umgebung* sowie mit den früheren Büchern Lettaus verglichen, wobei das Ziel ist, sowohl die Ähnlichkeiten als auch die Unterschiede zwischen diesen Texten und dem Frühwerk nachzuweisen. Zunächst wird die erzählte Welt der beiden *Feinde*-Texte, und zwar die anscheinend absurde und chaotische Kriegssituation, analysiert. Danach wird der Natur des Feindes, der für Veränderlichkeit und Relativität zu stehen scheint, sowie der angekündigten Gegensätzlichkeit der im Zentrum stehenden Armee und ihrer Feinde nachgegangen. In Kapitel 4.2.4. werden die Strategien der Soldaten, das Chaos des Krieges zu bewältigen, analysiert. Danach wird in Kapitel 4.2.5. der Grad an Allgemeinheit beziehungsweise spezifischem, politischem Charakter der Thematik erörtert.

4.1. *In der Umgebung*

4.1.1. Die erzählte Welt. Veränderlichkeit und Relativität

Der Ich-Erzähler von *In der Umgebung*, der gleichzeitig ein ständiger Gast des ‚Hausherrn‘ des Textes ist,¹⁰⁵ hat seinen Gastgeber nie unabhängig von seinem Haus gesehen. Umgekehrt hat er auch nie das Haus ohne dessen Besitzer wahrgenommen: ‚Wenn wir spazierenfahren, sitzt er neben mir [...]. Vor dem offenen Fenster sehe ich dann, wenn ich will, immer zumindest die Nase des Hausherrn, und draußen, entfernt, das Haus, oder

¹⁰⁵ Wegen des fragmentarischen Aufbaus, des Mangels an Chronologie und des häufig eher deskriptiven als narrativen Charakters des Textes wird *In der Umgebung* hier als ‚Text‘ und nicht als ‚Erzählung‘ bezeichnet.

einen Teil des Hauses, also wieder beide zugleich.“ (159)¹⁰⁶ Das Zitat zeigt teils, dass die Konzentration des Erzählers beim Beschreiben der Erzählobjekte des Textes auf das, was er sieht, also auf das von außen Sichtbare gelegt wird. Teils wird auch darauf hingewiesen, dass nichts im Einzelnen wahrgenommen werden kann. Dies gilt nicht nur in Bezug auf den Hausherrn und sein Haus, sondern auch in Bezug auf die Haushälterin, die sich nie allein, sondern nur zusammen mit dem Hausherrn betrachten lässt (vgl. 159). Diese beiden Erzählstrukturen hängen zusammen. Die externe Fokalisierung, die in *In der Umgebung* ähnlich wie in *Auftritt Manigs* vorherrschend ist, bedeutet sowohl, dass der Erzähler auf ein distanzierendes und rein äußeres Betrachten seiner Erzählgegenstände beschränkt ist, als auch, dass diese wegen der Distanz sich schwerlich als Einzelgegenstände wahrnehmen lassen, sondern stattdessen als Teile eines größeren Gesamtbildes hervortreten.

Dieses Zusammensehen führt zu einem Springen des Erzählers zwischen den einzelnen Erzählthemen, was weiter zur Oberflächlichkeit beiträgt, indem dadurch nichts erschöpfend beschrieben, sondern alles nur flüchtig berührt wird. Als der Erzähler zum Beispiel versucht, das Haus zu beschreiben, wird er schnell davon abgelenkt und fängt stattdessen an, die Umgebung des Hauses darzustellen: „Das Haus ist groß. Der Garten des Hauses ist groß. An den Garten schließen sich Felder an, die zu drei Seiten an Wälder grenzen [...].“ (159)

Im Zusammensehen mehrerer Gegenstände und Figuren rückt auch ihre Relationalität, vor allem die Größenunterschiede und die Abstände zwischen ihnen, auf Kosten ihrer Individualität in den Vordergrund. Dabei werden die Figuren als Individuen derart stark reduziert, dass sie eher an Punkte eines Koordinatensystems erinnern.¹⁰⁷

Diesen Hausherrn möchte ich beschreiben. Wenn er neben mir steht, ist er etwas größer, auf die Entfernung nimmt auch er ab. Wenn er im Sommer neben dem Haus bei den Büschen steht, sieht man ihn kaum. [...] / Aber die Haushälterin will ich beschreiben. Dadurch, daß sie neben dem Hausherrn steht, sieht sie klein aus. Dort steht sie meistens. Sie ist kleiner, auch weit vom Hausherrn entfernt, auch wenn dieser selbst weit von mir entfernt ist. (158f.)

Ein typischer Zug dieses distanzierenden und perspektivischen Erzählens, der auch in *Auftritt Manigs* vorkommt, in dem die Figuren auf ähnliche Weise stark auf ihre Relationalität hin reduziert werden, ist die Neigung zur Vermischung subjektiver und objektiver Phänomene, sodass perspektivisch bedingte Veränderungen vom Erzähler als faktische Eigenschaften der

¹⁰⁶ Tobias Grafs Behauptung, dass der Erzähler trotz allem imstande ist, den Hausherrn ohne sein Haus wahrzunehmen, was für Grafs Gesamtinterpretation der Erzählung wesentlich ist, wird vom Text nicht gestützt. Vgl. Graf, S. 71.

¹⁰⁷ Tobias Graf nennt dieses Erzählen treffend „geometrisch“ (Graf, S. 15f.).

Gegenstände und Figuren aufgefasst werden. Wie aus dem Zitat oben hervorgeht, sieht der Hausherr nach Angaben des Erzählers nämlich nicht nur größer aus, wenn die beiden nebeneinander stehen, sondern er ist tatsächlich größer geworden. Dieselbe Verschmelzung von Subjektivität und Objektivität prägt auch das Weltverständnis des Hausherrn, der am Anfang von faktischer Vergrößerung seines Hauses, wenn er sich diesem annähert, spricht (vgl. 158). Wie in *Auftritt Manigs* weist diese Verschmelzung darauf hin, dass die Figuren keine stabile Identität jenseits ihrer äußeren Erscheinung haben oder zumindest keine, die fassbar ist, sondern dass sie mehr oder weniger in ihrem perspektivisch bedingten, veränderlichen Äußeren aufgehen.¹⁰⁸

Dieselbe Distanz, die das Verhältnis des Erzählers zu seinen Erzählobjekten prägt, gilt auch den Relationen der Figuren des Textes. Als der Hausherr und sein Gast am Ende frühstücken, sitzen sie zum Beispiel an unterschiedlichen, weit voneinander entfernten Tischen, von wo aus sie sich nur zuwinken können (vgl. 166). Sie scheinen am besten auf Distanz mittels „Schalltrichter“ (164) kommunizieren zu können, während dagegen distanzloses Sprechen scheitert. Ähnlich wie das Haus, das sich von nahem unfassbar darstellt (vgl. 158), hören sich geflüsterte Worte von nahem nämlich wie ein unstrukturiertes Chaos an, in dem die Worte und Sätze kaum als solche erkennbar sind. Als der Erzähler vom Inhalt eines geflüsterten Redens berichten will, kommt er deswegen nur im Ansatz dazu, ehe er vom eigentlichen Thema abgelenkt wird und stattdessen beginnt, die variierende Lautstärke des Flüsterns darzustellen:

Nachmittags, während es draußen dämmt, die Möbel im Zimmer versinken, zieht mich der Hausherr beiseite und flüstert mir folgendes zu. Dabei klingt er heiser, und indem er flüstert und sich seine und meine Ohren ans Flüstern gewöhnt haben, wird seine Stimme noch leiser, so daß nach einigen Minuten das anfängliche Flüstern verglichen mit dem jetzigen Flüstern Geröhr und Gebrüll war. (160)

Den Figuren und Gegenständen in *In der Umgebung* fehlt somit ein erreichbares Inneres. Sie lassen sich nur von Außen und in Bezug auf einander beobachten und beschreiben, wobei ihre individuelle Identität zugunsten der Relativität ausgeblendet wird. Ähnlich wie in den früheren Büchern Lettaus fehlen der Welt somit feste Ausgangspunkte, weswegen nur die Wahrnehmung von Relationen möglich ist. Die Objektivität geht in der Perspektivität auf. Weder Büsche, Häuser noch Menschen haben eine fixierte Größe, sondern wachsen oder nehmen ab, je nach dem Zusammenhang, zum dem sie zufällig gehören.

¹⁰⁸ Vgl. Kapitel 3.1.2. der vorliegenden Arbeit.

4.1.2. Das Verhalten der Figuren gegenüber der Welt

4.1.2.1. Die Suche des Ich-Erzählers nach Nähe

Der Ich-Erzähler in *In der Umgebung* ist mit der notwendigen Distanz zur Welt unzufrieden. Darauf weist sein beharrliches Wiederholen der Absicht hin, die Erzählobjekte zu „beschreiben“, wobei er offenbar eine nähere Darstellung von ihnen beabsichtigt als die, die er im Stande ist zu leisten. Dass die flüchtige Darstellung des Hausherrn seiner Intention nicht entspricht, zeigt das Wort „aber“ beim folgenden Versuch, die Haushälterin zu beschreiben: „Aber die Haushälterin will ich beschreiben.“ (159) Der Erzähler drückt bei diesem wiederholten Misslingen seinen Wunsch immer dringender und ungeduldiger aus: „Aber das Haus will ich doch beschreiben. [...] / Also wenigstens die Umgebung will ich beschreiben.“ (159f.) Er verfehlt aber immer wieder seine Absicht, indem er ständig vom intendierten Erzählobjekt durch die gleichzeitige Berücksichtigung anderer Objekte distrahiert wird, wobei die Gegenstände, wie gezeigt, zwar relational beschreibbar werden, ihre Individualität aber vollständig einbüßen müssen. Der Erzähler erinnert dabei an den ‚Herrn‘ im Text *Absicht in Auftritt Manigs*, der nur imstande ist auszudrücken, dass er etwas will, und trotz immer größerer Anstrengungen nie zur eigentlichen Sache kommt.¹⁰⁹

Der Erzähler von *In der Umgebung* strebt also ein tieferes Verständnis für die erzählte Welt an, als ihm in seiner externen Erzählposition vorbehalten ist, eine Haltung, die ihn mit manchen Erzählern und Figuren in *Auftritt Manigs* verbindet.¹¹⁰ Wie diese versucht er auch als Figur des Textes die Distanz zu anderen Menschen zu überbrücken. So ist er offenbar kontaktfreudiger als der Hausherr, der den Umgang seines Gastes mit anderen Menschen sowohl gekünstelt als auch sinnlos findet: „Glauben Sie, man merkt sich Ihre Anwesenheit? Natürlich können Sie hoppersen [sic!] und trällern. Aber was soll die Hüpferei bei kleinem Publikum?“ (165) Der Erzähler versucht auch, sich seinem Gastgeber physisch zu nähern, und kommt ihm derart nahe, dass ihre „Nasen sich berühren“ (158).

Ob die Versuche des Gastes, sich anderen anzunähern, gelingen, bleibt im Text fraglich. Nach Auffassung des Hausherrn lohnt sich ein Umgang mit Menschen nicht. Wenn diese ihn nämlich überhaupt erkennen, ist er anscheinend nicht imstande, ihnen seine wahre Identität zu zeigen, sondern spielt mit seinem ‚Hopsen‘ und ‚Trällern‘ eher Rollen (vgl. 165). Der Hausherr ist darüber hinaus „nicht überzeugt“ (158) von der physischen Nähe seines Gastes und erhält somit zumindest psychisch die Distanz zu

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.2.1. der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁰ Vgl. *ibid.*

ihm aufrecht. Weder die zwischenmenschlichen Abstände noch die erzählerischen lassen sich somit im Text überbrücken.

4.1.2.2. *Das Streben des Hausherrn nach Macht, Kontrolle und Identität*

Schon in gesellschaftlicher Hinsicht hat der Hausherr, der Besitzer eines großen Eigentums ist, im Unterschied zu den anderen Figuren des Textes eine hohe Position. Die Haushälterin befindet sich als seine Angestellte hierarchisch unter ihm. Vom gesellschaftlichen Status des Gastes und Erzählers erfährt man zwar nichts, aber als Gast ist er seinem Gastgeber zumindest insofern unterlegen, als er von dessen Wohlwollen abhängig ist. Diese Dominanz des Hausherrn, die auf seiner gesellschaftlichen Position beruht, wird im Text durch seine physische Überlegenheit über die anderen Figuren, vor allem über seine Haushälterin, verstärkt. Neben dem Hausherrn stellt sich die Haushälterin nämlich sowohl kleiner als auch unbeweglicher als sonst dar. Je näher sie ihm kommt, desto langsamer scheint sie sich zu bewegen, während der Hausherr seinerseits „größer [und] schneller“ (159) wird, was deutlich die Machthierarchie zwischen ihnen ausdrückt.¹¹¹

Die Macht und Dominanz des Hausherrn über die anderen Figuren wird auch durch sein Spiel mit der Perspektivität, sein Fernhalten und seine gleichzeitige Verkleinerung der Dinge und Figuren, verstärkt. Im Unterschied zum Ich-Erzähler will der Hausherr lieber Dinge und Menschen auf Distanz halten und aus der Ferne betrachten, aus der sie klein erscheinen und im „wohltuenden Zusammenhang mit ihren Nachbarn“ (158) auftreten. Das Haus sieht er lieber klein wie ein Komma und als Teil eines größeren Panoramabildes durch sein Autofenster als von ganz nahem, wo es unüberblickbar groß und partikulär hervortritt, etwas was er mit ‚Frechheit‘ verbindet:

Ist es nicht peinlich, rief der Hausherr, daß Gegenstände, wenn man auf sie zugeht, sich vergrößern und den wohltuenden Zusammenhang mit ihren Nachbarn, steht man jetzt vor ihnen, ganz eingebüßt haben und sich frech auf sich selbst berufen? (158)

Auch was das distanzierte Verhältnis zwischen ihm und seinem Gast betrifft, scheint es, als ob der Hausherr dies im Unterschied zum Gast eher anstrebt. Dies zeigt sich darin, dass er den Gast nur mit verkleinernden Attributen beschreibt und zum Beispiel feststellt, dass es ihm „an Größe [...] fehlt“ (158), oder dass er „winzig“ (158) ist. Dies bedeutet, dass er ihn fern von sich halten muss. Eigentlich sind sie nämlich ungefähr gleich

¹¹¹ Eine soziale Thematik sowie eine vage Machtkritik lassen sich somit in *In der Umgebung* bemerken. Diese sind aber wie in *Auftritt Manigs* ziemlich abstrakt und unterscheiden sich, wie sich zeigen wird, von der viel konkreteren Machtthematik- und Kritik der *Feinde*-Texte.

groß, was die Berührung ihrer Nasen zeigt, wenn sie ganz nahe aneinander stehen (vgl. 158).

Der Hausherr bemüht sich also gleich vielen anderen Figuren in Lettaus Schreiben um Überblick, Macht und Kontrolle über die Welt, was Distanz fordert. Mit dem Abstand zur Welt, den Menschen und Dingen stellen sich diese klein und kontrollierbar dar, während er selbst umgekehrt perspektivisch zunimmt.

Trotz der Dominanz des Hausherrn über die anderen Figuren des Textes bleibt die erzählte Welt aber grundsätzlich relativ und veränderlich, und auch der Hausherr muss sich letztendlich den Gesetzen der Relativität unterordnen. Gegenstände wie Büsche unterhöhlen seine dominante Position, weil sie größer als er sind und dadurch bewirken, dass er neben ihnen winzig aussieht (vgl. 158f.). Auch sein eigenes Haus entzieht sich seiner Kontrolle, und zwar wenn er sich ihm nähert. Da das Haus sein Eigentum ist, lässt sich dies als eine Art Selbstverlust verstehen, was die irrationale Aggressivität des Hausherrn gegenüber dem Haus erklären kann, die, wie sich annehmen lässt, auf Frustration beruht. Nicht nur will er nämlich das Haus auf Distanz halten und es somit perspektivisch verkleinern, sondern er stellt sich auch vor, es unter den Rädern seines Autos zu „zermalmen“ (158).

Wie viele andere Figuren in Lettaus Büchern versucht der Hausherr, sich der äußeren Welt zu entziehen, was sich als eine Folge seiner mangelnden Kontrolle darüber interpretieren lässt. Er zieht sich dabei zurück in sein Haus, wobei das Haus und die Welt ähnlich wie zum Beispiel in den Erzählungen *Der Irrgarten* und *Wettlauf in Schwierigkeiten beim Häuserbauen* als Gegenpole erscheinen.¹¹² Dies zeigt sich darin, dass im Unterschied zur Veränderlichkeit und Relativität draußen eine stabile Ordnung im Haus herrscht und dass dieses wie eine eigene alternative ‚Welt‘ erscheint, in der die Macht des Hausherrn uneingeschränkt ist (vgl. 158). So ist der Hausherr gerade in seinem Haus imstande, seinen Gast überall als kleiner als sich selbst zu definieren, und die Haushälterin lässt sich im Haus vom Hausherrn beliebig herumkommendieren: „[...] im Sessel atmet man auf, die Haushälterin schlurft heran, wir schicken sie zu Bette, bleiben zurück in der großen Welt des Wohnzimmers.“ (158)

Am deutlichsten drückt sich die Macht des Hausherrn drinnen im Haus in dem Gedankenspiel aus, das er zusammen mit dem Gast unternimmt. Dieses besteht darin, dass der Hausherr und der Gast Leute, vorzugsweise ganze Berufsgruppen, die sie gerne zur Unterhaltung bei Tisch sähen, erdenken, wobei diese immer erst, nachdem an sie gedacht und sie erwähnt worden sind, auftauchen dürfen: „Kaum haben wir den Förster erwähnt, haben Förster gesagt, oder der Grüne, oder Grüner oder nur des Jägers, da

¹¹² Vgl. Kapitel 2.1.1.1. bzw. Kapitel 2.2.2.2. der vorliegenden Arbeit.

öffnet sich die Tür und er huscht an den Tisch, legt das Gewehr in den Schoß und hört zu.“ (162) Der Gast ist bei diesem Spiel wegen seiner niedrigeren Stellung eher als eine unselbstständige Hilfe des Hausherrn zu betrachten. Dieser erinnert aber in seiner Souveränität an einen Gott, der eine eigene Welt, und zwar die Welt seines Hauses, schöpft, benennt, bevölkert und im Detail kontrolliert.

Es ist fraglich, ob das Geschehen im Haus des Hausherrn die Realität der erzählten Welt ausmacht. Eher scheint es sich um Wunschvorstellungen zu handeln, da ja der Hausherr sich dabei der äußeren Welt entzogen und eine alternative Welt geschaffen hat. Das Haus lässt sich deswegen eher als ein subjektiver Raum verstehen, in dem der Hausherr sich seinen Träumen von absoluter Macht und Kontrolle widmen kann, die sich nicht realisieren lassen. Ähnlich wie in vielen Geschichten in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, wie zum Beispiel *Ein neues Kursbuch*, ist aber die diegetische Ebene des Erzählten schwer auszumachen, da es keine erzähltechnisch markierten Übergänge zwischen den Ebenen gibt, sondern alles in dem selben sachlichen Ton erzählt wird.¹¹³

Außer Macht und Kontrolle über andere Figuren garantiert das Leben im Haus dem Hausherrn eine feste Identität. Im Haus kann er der Anonymität und der Oberflächlichkeit der äußeren Welt, in der eine unüberbrückbare Distanz zwischen den Menschen herrscht, entkommen und sich als ein geschichtlich verankertes und zusammenhängendes Individuum erleben. Dies zeigt seine Rede über sein ‚Aufstehen‘, das draußen unter den Menschen angeblich in Vergessenheit geraten würde, weshalb er lieber zu Hause, und zwar im Bett, bleibt. Als ein vergangener Moment versteht sich das Aufstehen des Hausherrn metonymisch als seine individuelle Geschichte schlechthin:

Ich bitte Sie inständig, mir die Gründe zu nennen, die mich veranlassen sollen, mich zu erheben. [...] Und draußen? Bereits Leben und Bewegung? Mein Auftritt dort wird nicht verwundern. Niemand wird sagen: Da ist er ja. An das Aufstehn, das vorher nötig war, denkt sowieso keiner mehr. Es gerät in Vergessenheit, wenn man bei einem Freunde eintritt. Ruft er: Ah, Du bist aufgestanden? Die Antwort kennen Sie. (165)

Die Abgeneigtheit, sein Haus zu verlassen und dadurch seine Identität und seinen zeitlichen Zusammenhang einzubüßen, zeigt sich auch in der Darstellung eines Versuches des Hausherrn, gemeinsam mit seinen beiden Begleitern, dem Gast und der Haushälterin, zu einer Reise aufzubrechen. Zunächst erzählt der Erzähler alles, was vorher passiert ist, und gibt dadurch dem Aufbruch eine zeitliche Einrahmung. Dabei bleibt er aber in der Vorgeschichte stecken und gelangt nie zur Gegenwart und zum beabsichtigten Aufbruch:

¹¹³ Vgl. Kapitel 2.1.2.1. der vorliegenden Arbeit.

Wir brechen zu einem jener Orte auf. Vorher, auf der Treppe, über dem zwitschernden Park, mit Blick auf den Wagen, dessen Türen schon offenstehen, noch ein Schlückchen für jeden, die Haushälterin reicht es. Danach Abschied. Davor gemeinsames Betreten der Treppe [...]. (163)

Offenbar ist es wichtig, die Vorgeschichte zu erzählen, damit die Reise sich nicht als ein Moment ohne Sinn und Zusammenhang darstellt. Dies bedeutet aber, dass die Figuren, zumindest im Nacherzählen der Situation, nie weiter als bis auf die Treppe des Hauses kommen und dass auch in diesem Fall die Bemühungen um eine geschichtliche Kontinuität, die offenbar nur im Haus zu bewahren möglich ist, das Hinausgehen in die unsichere, anonyme Welt verhindert.

Der Hausherr in *In der Umgebung* strebt somit Stabilität und Kontrolle über die Welt an. Dabei muss er alles in der Welt, die Menschen und Gegenstände, fern von sich halten, damit sie sich klein und als systematisierbare Teile eines Zusammenhanges darstellen. Da diese Kontrolle sich aber nicht vollständig erreichen lässt, verschanzt er sich schließlich in seinem Haus, das als Garant der stabilen Machthierarchie sowie der Identität ein Gegengewicht zur Veränderlichkeit, Relativität und Anonymität der Welt draußen ausmacht. Ganz zuverlässig als ein Schutz des Eigenen gegen die fremde und unsichere Welt draußen ist aber das Haus nicht, auf dessen Problematik im Folgenden eingegangen wird.

4.1.3. Die existentiellen und erzählerischen Probleme des Textes und ihre möglichen Lösungen

4.1.3.1. Die Probleme der Isolation im Haus und die Versuche, sie zu lösen

Im Gespräch mit seinem Gast, dessen Umgang mit anderen Leuten er kritisiert, deutet der Hausherr an, dass auch die Isolation im eigenen Haus keine ideale Situation ausmacht. Sie bedeutet nämlich, dass man vom Rest der Welt vergessen wird:

Mit einem gewissen Recht, wie gesagt, sagen Sie, daß man vergißt, daß ich da bin. Daraufhin antworte ich: Glauben Sie, man merkt sich Ihre Anwesenheit? Natürlich können Sie hoppsen [sic!] und trällern. Aber was soll die Hüpferei, bei kleinem Publikum? (165)

Das Dilemma der Isolation ist dabei dasselbe wie in manchen Erzählungen in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*. Einerseits zielt sie nämlich darauf ab, die eigene stabile Identität vor der Veränderlichkeit, Oberflächlichkeit und Anonymität der Welt zu schützen. Andererseits verstärkt die Isolation die Anonymität, da das isolierte Individuum aus der Perspektive anderer Menschen vollständig unsichtbar wird und schließlich in Vergessenheit

gerät.¹¹⁴ Wie aus dem Zitat hervorgeht, bevorzugt aber der Hausherr trotz allem das Verschanzen im eigenen Haus, was sich auf die Weise verstehen lässt, dass die Isolation im Unterschied zum gesellschaftlichen Rollenspiel mindestens ein authentisches Leben garantiert.

Auch die Öde des isolierten Lebens im Haus erweist sich als ein Problem. Der Hausherr und sein Gast finden es auf die Dauer langweilig, nur zu zweit ohne andere Gäste am großen Tisch zu sitzen (vgl. 162). Darüber hinaus stellt die Größe des Hauses dessen Besitzer vor Wahlschwierigkeiten. So kann der Hausherr sich nicht dafür entscheiden, in welchem von seinen vielen Zimmern er frühstücken will. Die ihm hinterherlaufende Haushälterin schlägt ihm mehrere Zimmer vor, aber keines von ihnen gefällt ihm (vgl. 160f.).

Es stellt sich auch heraus, dass das Haus keinen totalen Schutz vor der Außenwelt bietet, sondern dass es fremde und feindliche Elemente einlässt. Auf ähnliche Weise wie in der Erzählung *Wettlauf in Schwierigkeiten beim Häuserbauen* vernehmen die Protagonisten eines Tages nämlich die Anwesenheit eines rätselhaften und unsichtbaren Fremden, in diesem Fall einer „dritte[n] Person“ (164).¹¹⁵ Beim Versuch, den Fremden durch seine Atemzüge zu lokalisieren, müssen der Hausherr und sein Gast, um die Atemzüge hören zu können, selbst den Atem anhalten, was zur Folge hat, dass sie schließlich ohne Erfolg halb bewusstlos zu Boden sinken (vgl. 164f.). Um die ‚dritte‘ Person zu finden, müssten also die Bewohner des Hauses sterben. Ähnlich wie in *Wettlauf* oder in der Titelgeschichte in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* bedeutet somit die Suche nach der absoluten Isolation, für die das Haus zu groß und offen ist, eine Reduktion der Wirklichkeit der erzählten Welt, die in diesem Fall im Tod mündet.¹¹⁶

Die verschiedenen Probleme der Isolation im Haus versucht der Hausherr schließlich dadurch zu lösen, dass er eine Art Vereinigung des Eigenen und des Fremden, des Innen und des Außen, zustande zu bringen versucht. Er entscheidet sich nämlich schließlich dafür, das Frühstück draußen vor dem Haus servieren zu lassen. Die Tische werden dabei zunächst ganz nahe am Haus und dann an den folgenden Morgen

¹¹⁴ Diese Paradoxie prägt zum Beispiel die Titelgeschichte und *Das neue ist unbekannt* in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*. Vgl. Kapitel 2.2.2.1. und 2.2.3.1. der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁵ Vgl. Kapitel 2.2.2.2. der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁶ Vgl. Kapitel 2.2.2. der vorliegenden Arbeit. Tobias Grafs Deutung dieser Episode, nämlich dass die dritte Person die Haushälterin sei, die sich wegen ihrer unterdrückten Position an ihren Herren rächen würde, ist wenig überzeugend. Es gibt im Text überhaupt keinen Hinweis darauf, dass der Fremde und die Haushälterin, die, wenn sie sonst im Text vorkommt, immer ‚die Haushälterin‘ genannt wird, sich als dieselbe Figur verstehen ließen. Graf versucht mit dieser Deutung, seine sozialkritische Lesart des Textes zu untermauern, die er also, obwohl sie interessant ist, in diesem Fall zu weit treibt. Vgl. Graf, S. 36f.

sukzessive immer weiter weg vom Haus aufgestellt, bis schließlich eine unendliche Reihe von Tischen sich meilenweit in die Welt hinauserstreckt. Der Hausherr und sein Gast haben danach weder Wahlprobleme noch Beschäftigungsschwierigkeiten, da sie Tag und Nacht damit verbringen müssen, zum Frühstück hin und wieder zu gehen (vgl. 166f.).

Das Problem der Langeweile im isolierten Haus wird somit am Ende des Textes gelöst. Der Hausherr stellt am Schluss auch fest, dass das ständige Spaziergehen mit dem Frühstück als Ziel „das Glück“ (167) ausmacht. Fragwürdiger ist jedoch, ob das zentrale im Text thematisierte Problem ebenfalls gelöst wird, und zwar ob sich die Distanz zur Welt schließlich überbrücken lässt. Tobias Graf meint, dass der Hausherr schließlich zur ‚Selbstbefreiung‘ gelangt und im Stande ist, seinen Besitz zu verlassen und in die Welt hinauszugehen.¹¹⁷ Ganz klar ist aber nicht, dass er sein Haus wirklich verlässt. Die immer weiter vom Haus entfernten Reihen von Frühstückstischen stehen immerhin in ununterbrochener Verbindung mit dem Haus und verstehen sich deswegen eher als dessen Verlängerung. Mehr als einem Verlassen des Eigenen und Sicheren ähnelt somit das Hinausgehen in die Welt einer Eroberung des Fremden, das somit ein Teil des Eigenen wird. Dabei wird die Grenze zwischen den Bereichen zwar verschoben, aber sie besteht weiter. Dies wird auch dadurch unterstrichen, dass der Hausherr immer wieder zum Haus zurück geht, sodass eine zirkuläre Bewegung, dessen gegebener Ausgangspunkt das Haus ist, und eine Wiederholung des immer Gleichen entstehen, die jedes fremde Moment, jede Neuigkeit und Unsicherheit ausschließen müssen.

Schon das oben besprochene Dilemma der Unsichtbarkeit des isolierten Individuums für den Rest der Welt stellt die Isolation als eine ideale existentielle Lösung in Frage. Die Unmöglichkeit der Isolation zeigt sich auch im Auftauchen des ‚Dritten‘, der die Offenheit des Hauses bloßlegt und darauf hinweist, dass die absolute Abgetrenntheit von der fremden Welt nur im Aufhören des Atmens, d.h. im Tod, zu finden ist. Ähnlich wie in den vorangehenden Büchern Lettaus gibt es in der erzählten Welt von *In der Umgebung* somit keinen stabilen Gegenpol zur übrigen Welt, sondern alles ist mit allem verbunden, und die Veränderlichkeit und Relativität der Welt begreifen alles mit ein. Am Ende scheint es zwar, als ob der Hausherr dies akzeptiert, indem er das Haus verlässt und in die fremde Welt hinausgeht, was wie eine Versöhnung mit deren Verhältnissen aussieht. Die absurde, meilenweite Aufreihung von Frühstückstischen, die sich wegen ihrer Fantastik als ein Traum des Hausherrn deuten lässt, ist aber eher als eine erwünschte Eroberung des fremden Raumes zu verstehen. Die zirkuläre Bewegung zwischen Frühstück und Haus und deren Wiederholung des immer Gleichen am Ende bedeutet kaum ein Erkennen

¹¹⁷ Vgl. *ibid.*, S. 54.

der grundsätzlichen Veränderlichkeit und Unsicherheit der Welt, sondern vielmehr ein Festhalten am Ideal der Stabilität, Kontinuität und Identität.

4.1.3.2. Lösung der Erzählkrise?

Laut Tobias Graf wird die im Text durchgehend thematisierte Problematik des Wahrnehmens und Erzählens, die in der Unmöglichkeit besteht, Dinge und Figuren separat zu betrachten und erschöpfend zu beschreiben, am Ende des Textes gelöst. Dies sei der Fall, so Graf, indem die Protagonisten am Ende imstande sind, einander durch ihre Gläser als Einzelindividuen zu betrachten (vgl. 166).¹¹⁸ Dieser Schlusssatz Grafts ist aber fraglich, vor allem weil das Glas, durch das die Figuren betrachtet werden, in der Tat als eine Art Zusammenhang oder Bedingung des Betrachtens zu verstehen ist. Weiter ist das partikuläre Wahrnehmen im Text durchgehend mit einer Nähe zum Gegenstand verknüpft, wodurch dieser sich in seiner natürlichen Größe wahrnehmen lässt. Gerade die Größe der Dinge, wenn sie im Einzelnen betrachtet werden, erschreckt nämlich den Hausherrn und veranlasst ihn, die Nähe zu scheuen und zu versuchen, die Welt auf Distanz zu halten (vgl. 158). Durch das Glas stellen sich die Figuren aber immer noch klein und überschaubar dar, weshalb sich in dieser Hinsicht eigentlich nichts verändert hat.

Grafts Deutung übersieht auch den faktischen Abstand zwischen den Figuren, der beim Frühstück am Ende immer noch herrscht. Ihre jeweiligen Tische befinden sich hundert Meter voneinander entfernt, ein Abstand, der den Erzähler als unüberbrückbar beschreibt und den nicht nur er, sondern schließlich auch der Hausherr bedauert:

„Nachdem er sich zurückgeräkelt hat, winkt er mir zu. Es war aber kein einladendes Winken, sondern eine Begrüßung auf Entfernung, in der sich Bedauern darüber ausdrückt, daß die hundert Meter, die uns trennen, nicht zu überbrücken sind.“ (166)

Obwohl am Ende eine Stimmung der Versöhnung merkbar ist, wobei der Machtunterschied zwischen dem Hausherrn und dem Gast, die schließlich Arm in Arm zurück zum Haus gehen, aufgehoben zu sein scheint (vgl. 167), werden somit die thematisierten Probleme des Verstehens und des Erzählens, die sich, wie Graf meint, als charakteristisch für die ‚ästhetische Moderne‘ betrachten lassen, nicht gelöst.¹¹⁹ Die kommunikativen Abstände

¹¹⁸ Vgl. *ibid.*, S. 48f.

¹¹⁹ Die Versuche, die Welt in ihrer Partikularität authentisch darzustellen sowie die Reflexion über die Erzählsituation, die als unzulänglich aufgefasst wird, verbinden *In der Umgebung* vor allem mit dem französischen *Nouveau Roman* und dem deutschen Experimentalroman der 1960er Jahre. Diese Richtungen lassen sich insofern als ‚modern‘ betrachten, als darin im Unterschied zum postmodernen Erzählen

der Figuren werden nicht überwunden. Der Erzähler ist nicht imstande, die Erzählobjekte erschöpfend darzustellen, sondern das Erzählen bleibt fragmentarisch, flüchtig und oberflächlich.

Im Unterschied zu den früheren Büchern, in denen die Problematik des Erzählens zwar thematisiert wird, rückt diese als ‚modern‘ zu verstehende Thematik in *In der Umgebung* ins Zentrum des Textes, dem stattdessen im hohen Grad die Witzigkeit des Debütbuches fehlt. Trotz des zum großen Teil kindischen Benehmens der Hauptfiguren, die durch das Haus rennen und einander über Schalltrichter zurufen, gibt es verhältnismäßig wenige spielerische, leichte und humorvolle Züge im Text. Stattdessen wird der Schwerpunkt auf das Demonstrieren des unmöglichen Erzählens und die Suche nach einem authentischen Leben gelegt, das sich, wie gezeigt, nur im vollständigen Verschwinden aus der Welt erreichen lässt.

4.2. *Der Feind* und *Paralipomena zum Feind*

4.2.1. Der sinnlose Krieg

Im Unterschied zu vielen Texten Lettaus, auch zum zweiten fragmentarischeren Teil, *Paralipomena zum Feind*, ist der dialogische erste Teil, *Der Feind*, zeitlich und räumlich einheitlich und ähnelt darin einem klassischen Theaterstück. Die Zeit umspannt eine zusammenhängende Periode von ein paar Tagen und der Ort ist durchgehend das Hauptquartier der in ein fremdes Land eingezogenen Armee, in das Offiziere verschiedener Rangbezeichnungen regelmäßig eintreten, um Kriegsberichte zu erstatten.

Mit dieser formalen Einheit kontrastiert aber der Inhalt, der eine absurde und durchaus chaotische Kriegssituation darstellt. Die Soldaten, auch die hohen Offiziere, wissen nicht, warum sie kämpfen und kommen erst im zweiten Teil zum an sich fragwürdigen Schluss, es sei „zum Schutz der neunten Symphonie“ (191). Die Disziplin der Soldaten ist derart mangelhaft, dass die Truppen ihren Befehlshabern entlaufen können, so dass der Oberst der Armee im Hauptquartier nach ihnen suchen muss (vgl. 176). Im ständigen Regen und Nebel lässt sich nichts deutlich ausmachen, sondern die Soldaten sehen nur „Schemen“ (175). Die Orte des Krieges

Repräsentativität und Authentizität, wenn auch unerreichbar, immer noch angestrebt werden. Vgl. zum französischen *Nouveau Roman* und zum deutschen Experimentalroman Koskella, S. 24-55. Vgl. auch Michaela Kopp-Marx: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München, 2005, S. 20-27.

sind auch unbestimmt und lassen sich auf ähnliche Weise wie die Orte in *Auftritt Manigs* nie absolut, sondern nur relativ beschreiben:

„Ein Mann“, sagt er, „sagte, er würde uns den Ort zeigen, wo der Feind sich aufhält, wenn er nicht unterwegs ist. Nach einigen Tagen sagte er: ‚Verharrt hier‘, verschwand, kam zurück: ‚Womöglich woanders‘, sagte er. Woanders angekommen rief er: ‚Dahinten‘, dort: ‚Nein, wo wir vorher waren‘ [...].“ (178)

Was die Kriegssituation aber vor allem absurd macht, ist die Tatsache, dass sich ein deutlicher Feind der Armee weder klar definieren noch finden lässt. Höchstens haben die Offiziere der Armee eine vage Vorstellung von einem existierenden Feind. Mit wem sie konkret zu tun haben, wissen sie aber nicht:

„Wie sieht der Feind aus?“ fragt der Feldmarschall. / „Dieser Feind“, sagt der Oberst, „wie soll man ihn beschreiben?“ / „Entspricht sein Äußeres den Vorstellungen, die man sich in der Heimat macht?“ fragt der Feldmarschall. / Der Oberst denkt nach. (176)

Die Armee ist den vermuteten Feinden nie direkt begegnet. Diese lassen sich nämlich höchstens auf Distanz, durch Ferngläser betrachten, oder sie entfliehen der Armee, sodass keine Konfrontationen zustande kommen können (vgl. 176). Die Vagheit des Feindes wird erzähltechnisch dadurch unterstrichen, dass der Leser ihm nie direkt begegnet, sondern von ihm nur indirekt durch die Berichte der ins Hauptquartier zurückkehrenden Soldaten erfährt.

Wegen des Mangels an Konfrontationen geht der Sinn des Krieges verloren. Dieser Sinnverlust wird ganz am Anfang des Textes angekündigt, an dem es dem ins Hauptquartier zurückkehrenden General misslingt, die Frage, ob er ‚gewonnen‘ hat, zu beantworten. Stattdessen erwidert er sie nur mit der Feststellung, dass er den Feind nicht gefunden hat (vgl. 175).

Wie in den früheren Büchern und Texten Lettaus ist somit die erzählte Welt in *Der Feind*, die eine Kriegssituation darstellt, von Unsicherheit, Instabilität und Sinnlosigkeit geprägt. Die Offiziere wissen nicht, warum sie kämpfen, und das ständig schlechte Wetter, bei dem sich nichts klar ausmachen lässt, führt zu Desorientierung. Vor allem fehlt dem dargestellten Krieg seine Voraussetzung, nämlich ein anwesender und definierbarer Feind, ohne dessen Vorhandensein keine Schlachten ausgetragen werden können.

4.2.2. Die Armee und der Feind als Dichotomien

Als der Oberst der Armee aufgefordert wird, den Feind zu beschreiben, wird er vor allem gefragt, ob der Feind den Erwartungen und Vorstellungen entspricht, „die man sich [von ihm] in der Heimat macht“ (176). Der

Oberst beantwortet diese Frage nicht, was andeutet, dass der Feind weder die Erwartungen bestätigt noch ihnen widerspricht. Dadurch lässt sich vermuten, dass er, wenn er überhaupt vorhanden ist, eine ganz andere, unvorstellbare Erscheinung ist, die zur Begriffswelt der Armee nicht gehört. Dieses Anderssein des Feindes wird dadurch bestätigt, dass die Soldaten der Armee einmal fremden Leuten, die sie als Feinde auffassen, Auge in Auge gegenüberstehen, ohne sie aber angreifen zu können. Die große Gruppe von Männern, um die es dabei geht, verhält sich aus der Perspektive der Armee nämlich derart andersartig, dass die Soldaten nicht wissen, wie sie ihr begegnen sollen. Weder zeigen die fremden Männer Bereitschaft zum Kampf, noch wollen sie ihre Feindschaft offen zugestehen, was nach dem Kriegskodex der Armee offenbar ausschlaggebend dafür ist, dass jemand als Feind definiert und angegriffen werden kann (vgl. 177f.). Später wollen die angeblichen Feinde auch nicht einen ihnen zugeschriebenen Sieg feiern, weshalb die Militärs im Nachhinein daran zu zweifeln beginnen, ob die Feinde wirklich gesiegt haben, da Siege nämlich ihrer Meinung nach gefeiert werden müssen (vgl. 191).

Die Andersartigkeit der vermuteten Feinde zeigt sich auch in ihrer guerillaähnlichen Kriegsführung, in der das Verstecken ein wichtiges Element ist. Sie vergraben ihre Waffen und greifen überraschend an, ohne Ankündigung, vorzugsweise wenn Regen die Sicht erschwert. Dies ist eine Strategie, welche die Armee vollständig verblüfft:

„Also heimlich vergraben? Während wir überall offen uns zeigten mit allem Gerät.“ / Die Offiziere stehen schweigend. / „Meine Herren“, sagt der Feldmarschall, „ein Feind, der selbst angreift, womöglich noch in gebückter Haltung, womöglich während wir abgelenkt sind, womöglich im Regen, mehr sage ich nicht, ich verstehe die Welt nicht mehr.“ (193)

Für die Armee sind stattdessen die Deutlichkeit und die offene Manifestation der Bereitschaft zum Kampf die Voraussetzung für einen Krieg, und sie hält an dieser konventionellen Vorstellung fest, auch wenn sie ihren eigenen Zwecken entgegenwirkt. Dass die Armee die Männer, die weder kämpfen noch zugeben wollen, dass sie Feinde sind, nicht angreifen kann, zeigt deutlich die ad absurdum geführte Rigidität der Vorstellungen und Erwartungen der Armee. Es fällt den Offizieren nicht ein, die Fremden trotz ihrer Verneinung der Feindschaft und ihres merkwürdigen Verhaltens zu Feinden zu ernennen und anzugreifen. Dies würde eine neue Definition des Feindbegriffes gemäß den gegenwärtigen Umständen fordern, was für die Militärs der Armee offenbar undenkbar ist. In dieser Rigidität ähneln sie den Soldaten in der Erzählung *Kampfpause in Schwierigkeiten beim*

Häuserbauen, die auf ähnliche Weise eine traditionelle Kriegsführung mit festem Rahmen idealisieren.¹²⁰

Als eine Anspielung auf das angsterregende Chaos, das der Mangel an festen Definitionen für die Militärs der Armee bedeutet, lässt sich die Antwort der Fremden auf die Frage, ob sie Feinde sind, verstehen: „’Seid Ihr nicht Feinde?’ rufe ich, darauf lachen diese, machen Grimassen, lachen aber und rufen hinzu: ‚Damit Du nicht Angst hast’ [...].“ (177)

Die Armee und ihre Feinde stellen sich somit als wesensunterschiedliche Gegenpole dar, die sich wegen dieses fundamentalen Unterschiedes nicht begegnen können. Während ihr Gegner beweglich und unberechenbar ist, sind die Kriegsführung und Mentalität der Armee durch Deutlichkeit, Konventionalität und Rigidität gekennzeichnet. Darüber hinaus ist der Feind klein und läuft schnell und ‚schief’ (vgl. 176), während die Armee groß und schwer ist. Das letztere ist ironischerweise kein Vorteil, indem es nur zu Unbeweglichkeit führt. Am Anfang von *Paralipomena zum Feind* werden neue „Anhänger“, die gewonnen werden, nämlich als eine Belastung dargestellt, welche die Beweglichkeit der Armee derart erschwert, dass vorgeschlagen wird, sie hinter sich zu lassen: „Bei unsern Bewegungen, müssen wir da unsere Anhänger eigentlich immer mit uns herumschleppen? Es sind doch so viele. Können wir nicht mal drauf vertraun, daß an den neuen Stellen neue sind?“ (184) Schon das Tragen von Orden wirkt belastend, da diese manchmal derart groß sind, dass ihre Schwere die Träger zum Schwanken bringt; ein deutliches Beispiel für die überladende Weise, auf welche die Armee seine Existenz manifestiert (vgl. 179). Auch die Waffen sind für die Armee beschwerend. Die Feinde können sie nämlich für ihre Zwecke ausnützen, und zwar dadurch, dass sie sich an sie festklammern, wobei die Armee nicht nur die Anhänger, sondern sogar ihre Feinde mit herumschleppen müssen (vgl. 187f.).

Die umfassende Größe und Stärke des militärischen Apparates sind somit kein Machtfaktor im Krieg, sondern nur eine Belastung der eigenen Seite. Die Stärke ist nicht funktionell, sie wirkt gegen sich selbst und wird in eine Schwäche verwandelt. Das hauptsächliche Hindernis für einen Erfolg der Armee ist aber, dass die Feinde nicht nach ihren Regeln spielen und sich nach ihren rigiden Kriterien überhaupt nicht als Feinde definieren lassen.

¹²⁰ Vgl. Kapitel 2.2.1.2. der vorliegenden Arbeit.

4.2.3. Die Universalität des Feindes

Während die Feinde in *Der Feind* sich zum Teil als unkonventionelle Guerillakrieger verstehen lassen, werden sie im zweiten Teil, *Paralipomena zum Feind*, in dem die Thematik über die konkrete Kriegssituation des ersten Teiles hinaus geht, immer mehr in eine allgemeine existentielle Haltung verwandelt. Dies wird schon bei der Darstellung des waffenlosen, sich an die Waffen der Armee festhängenden Feindes angedeutet. Ein Feind, der keine Waffen hat, scheint nämlich in erster Linie nicht auf Aggression und Angriff aus zu sein, sondern seine Feindlichkeit liegt eher in der Andersartigkeit und Unkonventionalität des Verhaltens per se. Dementsprechend erweisen sich in *Paralipomena zum Feind* alle, die Normen jeder Art infrage stellen und sich unkonventionell verhalten, als Feinde, wobei sie sich auch überall, nicht nur auf dem militärischen Schlachtfeld, befinden können. ‚Feinde‘ sitzen zum Beispiel in Konzerthäusern und stören die Musikaufführungen mit Einwänden gegen die traditionelle Trennung von Kunst und gesellschaftlichem Leben, wobei sie sich darüber beklagen, dass die Musik geschützt vor dem „ziemliche[n] Lärm“ (197) draußen aufgeführt wird. Bei einem Festessen gehen ‚Feinde‘ in die Küche und essen wie ungezogene Kinder direkt aus den Töpfen (vgl. 197).

Darüber hinaus, ein Kritiker und Saboteur gesellschaftlich hergebrachter Normen zu sein, wird der Feind im zweiten Teil noch weiter abstrahiert und erweist sich schließlich als ein ethisches und ästhetisches Prinzip. Er repräsentiert dabei Offenheit, Veränderlichkeit und Vielfalt, also den direkten Gegenteil zu der starren Konventionalität und Eindeutigkeit der Armee. In diesem prinzipiellen Sinne zeichnet sich der Feind vor allem durch seine Sprache aus. Diese verändert sich nämlich ständig, indem der Feind beim Reden gleichzeitig seine Umgebung wahrnimmt und ständig bereit ist, jeden Plan zu verlassen und seine Rede nach den kontextuellen Veränderungen anzupassen:¹²¹

[...] so daß also der Feind so lebt, daß er an einer unendlichen, nicht endenden, sich immer verändernden, sich nach allen Seiten verleugnenden oder stärkenden Rede arbeitet, die umgebende, erkennbare Veränderungen mit aufnimmt, von der er manchmal kurze Strecken, auf dem Podium stehend, von andern unterbrochen, atemlos mitteilt, daher die Relativsätze beim Feind [...]. (195)

¹²¹ Diese Haltung des Feindes erinnert an das ästhetische Ideal, für das Lettau in seinen Essays zur literarischen Ästhetik plädiert, in denen er ein planloses, erforschendes Schreiben befürwortet. Vgl. dazu Lettau: „Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen“, S. 17f. – Lettau: „Eitle Überlegungen zur literarischen Situation“, S. 157f. Die ungesteuerte, veränderliche und endlose Rede des Feindes lässt sich auch auf poststrukturalistische Sprachtheorie beziehen. Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*.

„Feind“ zu sein bedeutet also letztendlich eine Offenheit für Veränderungen und eine Bereitwilligkeit feste, gegebene Standpunkte zu überprüfen und mehrere Perspektiven zu berücksichtigen. Deswegen werden alle im Text, die diese Eigenschaften aufweisen, Feinde, und die Anwesenheit des Feindes ist unbegrenzt. Der Oberst der Armee wird zum Beispiel Feind, als er lernt, mehrere Dinge auf einmal zu tun und beim Sprechen gleichzeitig zuzuhören, d.h. wenn er die rigide Starre der Armee für eine Vielfalt von Möglichkeiten und Variationen aufgibt (vgl. 195). Ebenfalls wird ein Mann, der sein Haus für einen „Spaziergang durch die Stadt“ (195) verlässt, als er zurückkehrt, Feind. Dies versteht sich auf die Weise, dass der Mann, als er das Haus verlässt und in die Stadt geht, sich neue Perspektiven aneignet. Die „Schwierigkeiten beim Beschreiben des Feindes“ (195) werden in diesen Beispielen hervorgehoben, was auf die Vagheit, Flüchtigkeit und Unbegrenztheit des Feindes hinweist.

Trotz der unbegrenzten Anwesenheit des Feindes gibt es aber im Text durchgehend eine Gegenkraft dazu, die von der Armee repräsentiert wird. Von dem Gesichtspunkt der Armee aus werden gerade die Veränderlichkeit und Perspektivität als feindlich aufgefasst, und die Armee versucht stattdessen ihre Werte, die im diametralen Gegensatz dazu stehen, nämlich Stabilität, Deutlichkeit und feste Konventionen aufrechtzuerhalten.

4.2.4. Die Versuche, eine stabile Welt aufrechtzuerhalten

Dem Feind, der sich letztendlich als ein Inbegriff der Relativität und der allumfassenden Veränderlichkeit der Welt versteht, versucht die Armee so lange wie möglich ihre konventionellen Werte, ihre Ordnung und Stabilität, entgegenzusetzen. Dies drückt sich beispielsweise im rigiden Festhalten an dem hierarchischen militärischen System und dessen Ritualen aus, auch wenn diese wegen des nie stattfindenden Krieges inhaltlich entleert worden sind. Ein deutliches Beispiel für die leere Gestik des militärischen Systems und der Ritualität ist die Erteilung von Befehlen des Feldmarschalls. Zu keinem Nutzen, sondern offenbar nur um seine müden Untergebenen zu ärgern und seine höhere Rangordnung und Macht über sie zu demonstrieren, fordert er nämlich die Offiziere zunächst zum Aufstehen, dann gleich darauf zum Sitzen auf:

Indessen betritt der Feldmarschall die Stube, die Herren erheben sich nur gekrümmt aus den Knien und sacken gleich zurück. / „Habe ich abgewinkt?“ ruft der Feldmarschall. Als alle gleich stehen: „Haha, schon gut, setzen“, ruft er. (181)

Die Ritualität als leerer Selbstzweck zeigt sich auch deutlich in der umständlichen Entschuldigungsprozedur am Anfang von *Paralipomena zum Feind*. Der Adjutant, der von dem „Freund“ eine Entschuldigung fordert, verstößt dabei gegen die Regeln des Entschuldigungsverfahrens.

Deswegen muss er sich selbst entschuldigen, wobei die Prozedur dazu tendiert, sich ins Endlose auszudehnen (vgl. 184f.). Während somit das ganze Gewicht auf die Formalitäten gelegt wird, wird der Inhalt, der ursprüngliche Fehler, der begangen worden ist, ganz und gar ausgeblendet.

Ähnlich wie der Hausherr in *In der Umgebung* und andere Figuren in Lettaus Büchern entscheiden sich die Soldaten auch, sich von der Außenwelt zu isolieren, als diese zu chaotisch und unkontrollierbar wird. Überhaupt sieht das Hauptquartier der Offiziere wenig militärisch aus. Stattdessen erweckt es eher den Eindruck, ein gemütliches und geschütztes, ein bisschen biedermännisches Privatheim zu sein, in das Geräusche der Außenwelt nur „wattiert“ eindringen:

Das Zimmer: kleine Blumentapete, weißer Kaminsims, Schiffsbild. Braune, spiegelnde Diele. Einzelne, entfernte, wattierte Rufe von außen. Der General schaut eine Karte an, die mehrfach, dick gefaltet ist, der Major hält ein Buch in der Hand, starrt gegen die Wand. (180)

Nach dieser Beschreibung des Lagers, scheint es, als ob die Offiziere eigentlich nicht kämpfen wollen, sondern ähnlich wie die Generäle in *Ein Feldzug* in erster Linie ein geschütztes, stilles Leben führen wollen.¹²² Die Weltabgewandtheit und Isolation zeigen sich auch im Verhalten des Feldmarschalls, der sich ständig in sein Zimmer einschließt: „Der Feldmarschall geht in sein Zimmer zurück. Der General zeigt zur Zimmertür. / 'Ist er dort allein?' / 'Er ist viel allein. Immer ist er da drin.'“ (176) Wie andere weltabgewandte Figuren in Lettaus Büchern, zum Beispiel der Hausherr in *In der Umgebung* oder der Dorfaufseher in *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche*, liegt er offenbar meistens im Bett und schläft.¹²³ Die anderen Offiziere müssen ihn nämlich für die gemeinsamen Beratungen wecken (vgl. 175). Ab und zu hören sie auch sein Bett drinnen knarren (vgl. 181).

Ähnlich wie die Soldaten in *Kampfpause* brechen die Offiziere schließlich den Kontakt mit dem Heimatland ab, da sie von dem Krieg nichts zu melden haben und die Fragen über dessen Verlauf nicht beantworten können:¹²⁴

¹²² Ähnlich wie in vielen Erzählungen in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, wie zum Beispiel *Ein Feldzug* und *Wettlauf*, in denen der Wunsch nach Schutz und Isolation von der Außenwelt thematisiert wird, kommt in *Feinde* der Kamin als Motiv vor und scheint ein stilles Leben zu repräsentieren. Dies deutet die Tatsache an, dass die müden Offiziere gleich Herrn Faber in *Wettlauf*, der davon träumt, auf ewig vor seinem Kamin zu liegen, sich kaum wieder erheben können, als sie sich vor den Kamin gesetzt haben (vgl. 181). Zur Erzählung *Wettlauf* vgl. Kapitel 2.2.2.2. der vorliegenden Arbeit.

¹²³ Zur Erzählung *Beim Vorbeifahren der potemkinschen Kutsche* in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* vgl. Kapitel 2.2.1.1. der vorliegenden Arbeit.

¹²⁴ Zur Erzählung *Kampfpause* in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* vgl. Kapitel 2.2.1.2. der vorliegenden Arbeit.

„Was halten Sie von Anfragen von zu Hause?“ fragt der Feldmarschall. / „Zeugnisse der Ungeduld“, sagt der Adjutant. / „Der Neugierde“, sagt der General. / „Gut charakterisiert“, sagt der Feldmarschall. / „Wissen Sie, was mit Anfragen von zu Hause geschieht?“ / Schweigen am Tisch. Die Herren blicken zum Feldmarschall. / „Anfragen von zu Hause werden weggeworfen.“ Die Herren nicken. (180f.)

Es zeigt sich aber, dass das Hauptquartier auf die Dauer keinen wirklichen Schutz gegen die äußere Welt und deren unüberblickbares Chaos bietet. Wie in *In der Umgebung* ist eine Kehrseite der Isolation die Langeweile, die darauf sowie auf dem fehlenden Krieg folgt. Dies zeigt sich darin, dass der Tagesverlauf im ersten Teil von *Der Feind* mit Attributen der Öde und des Müßigganges beschrieben wird: „Öder Vormittag, schweigend verbracht.“ (180) Oder: „Mittag gemeinsam nebenan, stumme Mahlzeit.“ (180) Diese Öde und Langeweile können ihrerseits die zunehmende Schläftheit und die mangelnde Disziplin der Soldaten erklären, die einen deutlichen Gegensatz zu den Versuchen bilden, strikte Regeln und Rituale aufrechtzuerhalten. Die Soldaten, deren mangelnde Disziplin sich bereits darin zeigt, dass sie den Befehlen der Offiziere nicht gehorchen, sondern an diesen vorbeilaufen (vgl. 176), werden nämlich sukzessive derart schlaff, dass sie sich „nur gekrümmt aus den Knien“ (181) erheben können, um danach gleich ‚zurückzusacken‘, als der Feldmarschall sie auffordert aufzustehen.

Neben der Müßigkeit und der Auflösung der Ordnung und der Disziplin ist ein Problem der Isolation auch, dass sie unzulänglich ist. Es zeigt sich nämlich, dass der Feind, der als Prinzip des Unbeschreibbaren und Vieldeutigen überall anwesend ist, auch in das Hauptquartier der Armee eindringt. Wie erwähnt wird in *Paralipomena zum Feind* der Oberst der Armee in einen Feind verwandelt, als er sich die für den Feind charakteristischen Eigenschaften aneignet. Im zweiten Teil taucht der Feind auch plötzlich im Bett des Feldmarschalls auf, was den Feldmarschall erschreckt (vgl. 186). Auch im ersten Teil gibt es Anzeichen dafür, dass der Feind sich nicht nur in der äußeren Welt, sondern darüber hinaus mitten im Hauptquartier der Armee befindet. Als die Offiziere dem Feldmarschall die Eigenschaften des Feindes beschreiben wollen, ahmen sie den Feind nach. Sie kauern auf dem Boden des Hauptquartiers, damit sie so klein wie die Feinde werden, und um zu zeigen, wie diese sich ‚anfassen‘, betasten sie einander (vgl. 178f.). Diese Nachahmung und Spiegelung des Feindes problematisiert die Grenzziehung zwischen den Offizieren und ihren Feinden, zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Noch deutlicher ist dies der Fall beim Hinausschauen durch das Fenster des Feldmarschalls. Als der Feldmarschall nach dem Gegner Ausschau hält, sieht er wegen der Dunkelheit nämlich nur sein eigenes, reflektiertes Bild, was sich so interpretieren lässt, dass er selbst Feind ist. Zu dieser Deutung trägt die

Tatsache bei, dass die übrigen im Zimmer anwesenden Offiziere, die sich zur Beratung über den Feind versammelt haben, nur den Feldmarschall anschauen, als wäre dieser selbst das Thema der Diskussion und fiele mit dem Feind zusammen:

Der Feldmarschall ist jetzt aufgestanden und ans Fenster getreten. [...] Die Anwesenden beobachten ihn dort. Ein Soldat tritt neben den Feldmarschall und hält die Gardine beiseite, damit der Feldmarschall nach draußen blicken kann. Der Feldmarschall beugt sich gegen das Glas, sieht dort sein Bild in der Nacht. (175)

Gleich anderen ordnungsbedürftigen Figuren in Lettaus Büchern wählen also die Offiziere der Armee, sich zu isolieren, als sich herausstellt, dass die Welt sich nicht kontrollieren lässt. Das Hauptquartier bietet aber keinen absoluten Schutz gegen das Unkontrollierbare und Feindliche, was zeigt, dass es in *Feinde* ebenso wenig wie in anderen Texten Lettaus einen festen Punkt außerhalb der veränderlichen Welt gibt. Folglich beginnen die Offiziere am Ende von *Der Feind*, Sicherheit anderswo zu suchen. Der Feldmarschall sieht dabei schließlich ein, dass sie „einen neuen Anlauf nehmen“ und „ganz von vorn“ (182) anfangen müssen, wobei die Offiziere sich unter seiner Leitung mit Schreibheften an den Tisch setzen und sich darum bemühen, die bestimmten Artikel regelgemäß zu deklinieren (vgl. 182f.). Diese Regression zur Kindheit und zum Erlernen der Sprache und deren Regeln lässt sich mit der Reduktion der Wirklichkeit und der Einengung des Lebensraumes anderer sicherheitssuchender Figuren in Lettaus Büchern verbinden, wie zum Beispiel Herrn Fabers in *Wettlauf in Schwierigkeiten beim Häuserbauen*.¹²⁵ Bald macht aber einer der Offiziere einen Fehler, wonach die Offiziere über die Möglichkeit von Alternativen zu den sprachlichen Regeln zu reflektieren beginnen. Dies hat zur Folge, dass sukzessive zunächst das Regelwerk der Grammatik und danach das der Semantik zerfallen, sodass die Sprache der Offiziere am Ende nur aus zusammenhangslosen, sinnlosen Lauten besteht:

„Das, des, dem, den“, sagt der Oberst. / „Gut“, sagt der Feldmarschall. / „Falsch“, sagt der Adjutant. / „Inwiefern falsch?“ fragt der Feldmarschall. / „Exzellenz“, sagt der Adjutant, „es heißt das Kind, nicht den Kind. Zum Beispiel: Ich sehe das Kind. Es ist ein anderer Fall.“ / „Ich sehe das Kind, ich sehe das Kind“, murmelt der Feldmarschall. / [...] „Den Kind kann man auch sagen“, sagt er. / [...] Der Oberst meldet sich. / „Oder den Oberst“, sagt er. „Wie ist das?“ / „Das Baum“, sagt der General und setzt sich sofort. / „Ich Laub“, sagt der Leutnant. / „Oder Oh Hut“, sagt der Adjutant und flattert mit den Armen. / Jetzt steht der Major. Er wartet, bis die Herren sich erholt haben. Dann hebt er den Zeigefinger hoch, schaut drauf und sagt: „Es fünf aber die.“ Beifall von allen Seiten. „Ruhe“, brüllt der Feldmarschall. „Li lu, a, o.“ Nicken aller Herren. (183)

¹²⁵ Vgl. Kapitel 2.2.2.2. der vorliegenden Arbeit.

Die Offiziere entdecken somit, dass auch die Sprache kein sicheres Fundament bildet, sondern dass ihre Regeln beliebig und alle Wörter austauschbar sind. Es scheint aber nicht so, dass dieses Misslingen einen äußersten, sicheren Grund in der Sprache zu finden, sie erschreckt oder niederschlägt, eher inspirieren die Offenheit und die vielen Wahlmöglichkeiten der Sprache ihre Kreativität und Lust zum Spielen. Dies zeigt sich vor allem darin, dass sie, wie aus dem Zitat hervorgeht, einander mit sinnlosen Wort- und Lautkombinationen zu überbieten versuchen.¹²⁶

Die Offiziere weisen dadurch eine für die Figuren Lettaus charakteristische schwankende Haltung zwischen dem Bedürfnis nach Sicherheit und Kontrolle und der Lust zum unkontrollierten Spielen auf, eine Ambivalenz die zum Beispiel auch Herrn Faber in *Wettlauf* kennzeichnet.¹²⁷ Ein spielerisches und ästhetisches Verhalten zur Welt und zum Krieg kennzeichnet die Soldaten der Armee zwar durchgehend, die zum Beispiel Orden lediglich nach ihrer Schönheit und Größe bewerten oder Kriegsmanövern nicht in erster Linie nach ihrem Resultat, sondern wie in einem Spiel danach, ob sie ‚zählen‘ (vgl. 178f). In diesen Fällen geht es aber um ein Spiel, das auf ähnliche Weise wie der idealisierte Spielkrieg in der Erzählung *Kampfpause* strikt geregelt ist, einen festen Rahmen hat und keine Abweichungen von dem, was ‚zählt‘, zulässt.¹²⁸ Die Sprachzerstörung am Ende macht im Gegensatz dazu ein unregelmäßiges Spiel mit unendlichen, beliebigen Wahlkombinationen aus. Die Bejahung dieses Spieles vonseiten der Offiziere lässt sich auf die Weise interpretieren, dass am Ende der Feind als Prinzip des Unsicheren und Vielfältigen über das Bedürfnis nach Ordnung und Eindeutigkeit gesiegt hat.¹²⁹

¹²⁶ Tobias Graf meint dagegen, dass auch beim Sprachzerfall die Kontrolle, die Hierarchie und die gegenseitigen Machtverhältnisse der Offiziere aufrechterhalten werden, weswegen es sich dabei weniger um ein kreatives Spiel, an dem alle gleichberechtigt teilnehmen, als um eine beliebige Machtdemonstration des Feldmarschalls handelt. Vgl. Graf, S. 9f. Zwar hat der Feldmarschall beim Spiel, wie aus dem Zitat oben hervorgeht, immer noch eine leitende Stellung. Er beordert am Ende die anderen, ruhig zu sein, und er bekommt danach das letzte Wort. Aber ansonsten scheint das Spracherfinden demokratisch vorzugehen. Alle Offiziere haben nämlich die Möglichkeit, kreative Wort- und Lautkombinationen zu erfinden und den anderen vorzusprechen, die Beifall klatschen. Die Erfinder- und Zuhörerrolle wechseln ständig, sodass alle am Spiel teilnehmen und es genießen können.

¹²⁷ Vgl. Kapitel 2.2.2.2. der vorliegenden Arbeit.

¹²⁸ Vgl. Kapitel 2.2.1.2. der vorliegenden Arbeit.

¹²⁹ In chronologischer Hinsicht ist das Ende des ersten Teiles das Ende des textuellen Verlaufes überhaupt, da der fragmentarische letzte Teil im Unterschied zum ersten zeitlich unspezifiziert ist und weder Chronologie noch eine Entwicklung aufweist.

4.2.5. Spezifische und generelle Züge der Thematik

Laut Lettau leitete *Feinde* eine neue Phase seines Schreibens ein, in der er im Unterschied zu vorher das Schreiben bestimmten Zielen unterstellte und die Thematik an konkrete gesellschaftliche und politische Verhältnisse anknüpfte. In *Feinde* werde dabei der Vietnamkrieg thematisiert,¹³⁰ eine Auffassung, welche die meisten Kritiker teilen.¹³¹

Mehr oder weniger versteckte Hinweise auf den Vietnamkrieg lassen sich viele im Text finden. Ein Beispiel ist die in Kapitel 4.2.2. diskutierte Diskrepanz zwischen der Armee und ihren Feinden, was ihre Stärke und Kriegstrategien betrifft, die sich mit dem Verhältnis USA - Vietnam vergleichen lässt. Die Armee des Textes ähnelt der amerikanischen Großmacht darin, dass sie ihrem Gegner technologisch überlegen ist und über eine größere Kriegsmaschinerie verfügt. Zugespitzt drückt sich dies darin aus, dass die Armee manchmal nur einen einzelnen Feind jagt. Diese Ungleichheit versucht der Feldmarschall in einem Wortwechsel mit dem Oberst mit Hilfe einer verdrehten Paraphrase von dem Recht des Stärkeren zu verteidigen:

„Natürlich“, sagt der Oberst, „ist es ein schlechtes Gefühl, wenn ganze Kompanien hinter einem einzigen Feind herrennen.“ / „Aha“, ruft der Feldmarschall. „Und warum? Nur weil wir mehr sind, dürfen wir da nicht recht haben? [...] Sollen Zwerge immer gewinnen? Man stellt hier zehn Menschen hin, dort einen, dann hat der eine gleich recht, nur weil er allein ist, Hautausschlag hat, aber wir sind Teufel, weil wir gesund sind, groß sind, zu zehnt sind?“ (177)

Umgekehrt ähneln die Guerillakriegsführung der Feinde, ihr Verstecken und ihre Fähigkeit, überall aufzutauchen, der vietnamesischen Widerstandsbewegung. Lettau weist darauf hin, dass er in seiner Beschreibung der Armee, die er bewußt anachronistisch dargestellt hat, und ihrer Machtlosigkeit gegenüber dem überall anwesenden Feind, von den Worten eines amerikanischen Generals inspiriert worden ist. Seinen eigenen Worten nach habe dieser General nämlich nie den Volkskriegscharakter des Vietnamkrieges verstanden, sondern eine traditionelle gegnerische Armee und deutliche Fronten wie im Zweiten Weltkrieg erwartet.¹³²

¹³⁰ Vgl. dazu Baldauf, S. 1087f.

¹³¹ Vgl. Karasek: „Schafe im Wolfspelz“. – Jenny: „Papiertiger in Paradenuniform“. – Reich-Ranicki: „Männchen in Uniform“.

¹³² Vgl. Baldauf, S. 1091f. Im Gegensatz zu meiner Deutung vom Ende des ersten Teiles meint Lettau selbst, dass auch die Sprachzerstörung am Ende ein Ausdruck des Anachronismus der Offiziere ist. Ihre Vorstellungswelt sei derart überholt, dass er sie „ins Kinderzimmer“ und zum „[L]allen“ zurückgeführt habe (Lettau in *ibid.*, S. 1092.).

Über diese indirekten Anspielungen auf den Vietnamkrieg hinaus gibt es auch andere Züge des Textes, die sich gesellschaftskritisch verstehen und sich auf die aktuelle politische Debatte zur Zeit des Entstehens des Buches beziehen lassen. So wird der Unterschied zwischen theoretischer und praktischer Redefreiheit angesprochen, was sich mit den Vorwürfen in Zusammenhang bringen lässt, die Lettau gegen die deutsche Presse wegen ihrer „Satellitenmentalität“ gegenüber den USA erhob, die keine Kritik gegen den Vietnamkrieg tolerieren würde:

Es ist nicht nötig, es aufzuschreiben, da es ja nicht verboten ist, es aufzuschreiben. [...] Die Freiheit, daß ich es sagen darf, ist mir, offen gesagt, wichtiger. Warum sie gefährden durch das Aufschreiben einer kleineren Sache? (193)¹³³

Darüber hinaus versteht sich die Unzufriedenheit der Feinde mit den soliden Wänden des Konzerthauses, die den „Lärm“ (197) draußen ausschaltet, als eine Kritik gegen die Autonomieästhetik und als ein Kommentar zur damals gegenwärtigen Debatte über den Tod der Literatur und die mögliche Politisierung der Kunst.¹³⁴

Dass es eine politische Dimension in *Der Feind* und *Paralipomena zum Feind* gibt, die in der früheren Produktion Lettaus, wenn darin auch Machtverhältnisse problematisiert werden, nicht derart deutlich ist, und die Lettaus eigener Absicht beim Schreiben des Buches entspricht, lässt sich somit kaum verneinen. Gleichzeitig lässt sich aber feststellen, dass die Hinweise auf zeitspezifische politische Verhältnisse nie explizit sind und dass sie kaum ohne historische und biographische Vorkenntnisse verständlich sind. Andere Deutungen als spezifisch politische sind deswegen textuell möglich. Der Krieg muss nicht unbedingt der Vietnamkrieg sein, sondern die Armee könnte jede imperialistische Großmacht der Geschichte sein. Die kritischen Äußerungen gegen ungleiche Stärkeverhältnisse, Autonomieästhetik oder die ausgehöhlte Redefreiheit, die an sich zwar deutlich sind, ließen sich ebenfalls über die damalige Zeit und politische Situation hinaus generalisieren.¹³⁵

¹³³ Vgl. dazu Reinhard Lettau: „Satellitenmentalität“. In: Ders.: *Zerstreutes Hinausschaun*, S. 55-60.

¹³⁴ Vgl. dazu Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (2. überarbeitete und erweiterte Auflage). Stuttgart, Weimar, 2003, S. 239f. – W. Martin Lüdke: „Bilder des Glücks oder Die Frage nach dem Verlust der Utopie“. In: Ders. (Hg.): *Nach dem Protest Literatur im Umbruch*. Frankfurt am Main, 1979, S. 185-196.

¹³⁵ Die Interpretationsoffenheit und die vagen Anspielungen auf den Vietnamkrieg werden auch in den Rezensionen hervorgehoben. Reich-Ranicki bemerkt zum Beispiel, dass die Offiziere eher Kaiser Franz Joseph und Hindenburg als gegenwärtigen amerikanischen Generälen ähneln. Manche Rezensenten, wie Reich-Ranicki und Jost Nolte, betrachten die Vagheit als einen Mangel und hätten sich deutlichere Hinweise auf den Vietnamkrieg gewünscht. Vgl. Reich-Ranicki: „Männchen in Uniform“. – Nolte: „Der Feind hat Pickel“.

Über die Vagheit der politischen Hinweise hinaus wird in *Paralipomena zum Feind*, wie gezeigt, das Kriegsszenarium weitgehend verlassen, was die Allgemeingültigkeit der Thematik noch deutlicher unterstreicht. Zudem knüpft die Hauptthematik beider Teile deutlich an die der vorangehenden Texte und Bücher Lettaus an, die eher universell erscheint. Ähnlich wie die früheren Bücher Lettaus handeln die beiden *Feinde*-Texte nämlich grundsätzlich von einem Bedürfnis der Figuren nach Stabilität, Sicherheit und eindeutigen Wahrheiten, das mit dem Zustand der Relativität und Veränderlichkeit der Welt kontrastiert und das letztendlich zur totalen Isolation der Figuren von der Welt führt. Auch die konkreten Ausdrücke dieses Wunsches nach Stabilität und Ordnung knüpfen an das frühere Schreiben an und sind also nicht wesentlich neu. Zwar ist Lettau in seiner Schilderung des Konservatismus und des Anachronismus der Militärs angeblich von den Kriegserwartungen der amerikanischen Militärs in Vietnam inspiriert worden. Anachronistische Kriegsvorstellungen und ein Wunsch nach deutlich erkennbaren Armeen und Grenzen des Krieges sind aber schon in *Kampfpause in Schwierigkeiten beim Häuserbauen* thematisiert.¹³⁶

Trotz des neuen intentionalen Schreibens und der politischen Züge des Buches macht es somit kaum einen wesentlichen Bruch in Lettaus Werk aus. Die politischen Hinweise sind nicht interpretatorisch zwingend, sondern die Thematik lässt sich weitgehend generalisieren, und die Themen sind auch grundsätzlich dieselben wie früher.

4.3. Zusammenfassung

Ein zentrales Thema von *In der Umgebung*, dem dritten Text von *Feinde*, ist die Unmöglichkeit, die Dinge der Welt im Einzelnen und von nahem wahrzunehmen und darzustellen. Stattdessen lassen sie sich nur von Außen, auf Distanz, und in Bezug aufeinander betrachten, wobei die Welt wie in den vorangehenden Büchern Lettaus lediglich relativ, ohne fixe Punkte erscheint.

Während der homodiegetische Erzähler sowohl als Erzähler als auch als Figur des Textes durchgehend die Distanz zur Welt zu überbrücken versucht, will der Hausherr sie stattdessen aufrechterhalten. So bedeutet seine distanzierte Wahrnehmung der Gegenstände, die sich dadurch in einen äußeren Zusammenhang einordnen lassen und sich klein darstellen, Macht und Kontrolle über die Welt, was der Hausherr gleich vielen anderen Figuren in Lettaus Büchern anstrebt.

¹³⁶ Vgl. Kapitel 2.2.1.2. der vorliegenden Arbeit.

Obwohl er die Welt auf Distanz hält und durch seine Position als Besitzer eines großen Eigentums eine gesellschaftlich hohe Stellung hat, ist aber auch der Hausherr der Instabilität und Relativität der äußeren Welt ausgesetzt. Dies lässt sich als die Ursache dafür verstehen, dass der Hausherr sich von der Welt distanziert und sich in seinem Haus verschanzt, in dem er sich zumindest mächtiger als draußen fühlt. Das Haus ist nämlich zum großen Teil als ein Raum seiner subjektiven Machtphantasien zu verstehen, worauf seine gottesähnliche Fähigkeit, andere Menschen zu schöpfen, hindeutet. Im Gegensatz zur Anonymität und Flüchtigkeit der äußeren Welt ist das Haus auch ein Garant der eigenen stabilen und zeitlich zusammenhängenden Identität.

Die Isolation im eigenen Haus ist aber in vielerlei Hinsicht problematisch. Zum einen ist das einsame Leben im Haus auf die Dauer langweilig. Zum anderen führt die totale Isolation dazu, dass man vom Rest der Welt vergessen wird, eine Situation, die der Hausherr ähnlich wie zum Beispiel der Baumeister in der Geschichte *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, der von der Außenwelt abhängig ist, anscheinend nicht ganz und gar ideal findet. Schließlich erweist sich der Schutz des Hauses gegen die Außenwelt auch als unzulänglich, indem fremde, unkontrollierbare Elemente, wie ein mystischer ‚Dritter‘, trotz allem eindringen können.

Als ein Versuch, diese Probleme zu lösen, lässt sich das Frühstücken draußen vor dem Haus am Ende der Erzählung verstehen, das oberflächlich wie eine Art Versöhnung der inneren und äußeren Welt aussieht. Wegen des unaufhörlichen Wanderns zu den immer weiter weg vom Haus gestellten Frühstückstischen lösen die Protagonisten dabei vor allem ihre Beschäftigungsschwierigkeiten. Es ist aber fraglich, ob das Frühstücken draußen wirklich den Abstand zur äußeren Welt überbrückt. Eher als eine Kommunikation mit der fremden Welt ähnelt die sich ständig weiter in die Welt hinauserstreckenden Frühstückstische nämlich einer Eroberung des Fremden. Die Tische stehen in ununterbrochener Verbindung mit dem Haus, und die Protagonisten gehen ständig zurück ins Haus, sodass eine geschlossene Bewegung mit dem Haus als Ausgangspunkt entsteht, die immer dasselbe, d.h. das Eigene, wiederholt und befestigt.

Auch in den beiden *Feinde*-Texten wird eine Welt thematisiert, die relativ und veränderlich ist und der fixe Punkte fehlen. Vor allem fehlt dem thematisierten Krieg ein notwendiges Fundament, weil ein Feind der Armee sich weder finden noch klar definieren lässt. Es lässt sich dabei fragen, ob der angenommene Feind wirklich existiert. Eher scheint es sich aber so zu verhalten, dass es zwar eine Art feindliche Kraft gibt, dass diese aber nicht in die Begriffswelt der Armee passt und deswegen nicht erkannt werden kann. Die Armee und der Feind lassen sich dabei als prinzipielle Gegenpole verstehen. Die Armee steht für Konventionalität, Eindeutigkeit und Rigidität. Dies drückt sich vor allem in einer großen

Kriegsmaschinerie, einer manifesten Kriegsstrategie mit deutlichen Fronten und in einem Festhalten an sinnentleerten Formalitäten aus. Die Feinde, wenn sie sich überhaupt zu erkennen geben, erinnern dagegen an Guerillakrieger, deren Strategie auf Verstecken und Beweglichkeit basiert. Sie gestehen ihre Feindschaft nie offen zu, sie vergraben angeblich ihre Waffen und führen schnelle Überraschungsangriffe durch.

Im zweiten Teil, *Paralipomena zum Feind*, der im Unterschied zu *Der Feind* keine zusammenhängende Handlung und Chronologie hat, sondern aus fragmentarischen Bruchstücken besteht, sind die Thematik und der Feindbegriff über die Kriegssituation des ersten Teiles hinaus erweitert. Der Feind steht darin für ein unkonventionelles Verhalten per se, wobei es sich zeigt, dass die Bereitschaft, feste Standpunkte aufzugeben und sich neue Perspektiven anzueignen, alle Menschen, auch die Offiziere der Armee, in Feinde verwandeln kann. Als abstraktes Prinzip der Offenheit, Veränderlichkeit und Grenzenlosigkeit manifestiert sich der Feind vor allem in der Sprache, die sich ständig nach dem Kontext verändert und keine Grenzen oder Ziele kennt.

Im Versuch, ihre zum feindlichen Prinzip gegensätzlichen Werte zu behaupten, isoliert sich die Armee ähnlich wie der Hausherr in *In der Umgebung* von der Welt. Wie das Haus des Hausherrn bietet aber das Hauptquartier der Armee keinen absoluten Schutz vor der Außenwelt. Das Leben darin ist öde und langweilig und führt zur totalen Auflösung der Disziplin der Soldaten. Zudem ist der im prinzipiellen Sinne überall anwesende Feind im Stande, auch in das Hauptquartier einzudringen. Diese allumfassende Unsicherheit der Welt führt schließlich zur Regression der Offiziere, die von ‚vorn‘ anfangen wollen und einen stabilen Grund des Daseins in den Regeln der Sprache suchen. Die Rückkehr zur Kindheit und zum Erlernen der Sprache enthüllt aber nur die Beliebigkeit der Regeln der Grammatik und Semantik. Anstatt die Regeln zu bestätigen, fangen die Offiziere deshalb ein kreatives Spiel mit den unendlichen Möglichkeiten der Sprache an, das sie zu genießen scheinen. Dabei scheint es, als ob sie schließlich ihr konventionelles Denken und ihr Ordnungsbedürfnis aufgegeben haben und stattdessen die Prinzipien der ‚Feinde‘, und zwar die Offenheit, Grenzenlosigkeit und Unsicherheit, bejahen.

Sowohl miteinander als auch mit den früheren Büchern Lettaus weisen *In der Umgebung* und die beiden *Feinde*-Texte viele thematische Ähnlichkeiten auf. Die Welt als relativ und veränderlich und die misslungenen Versuche der Figuren, die Welt zu kontrollieren, die schließlich in Isolation münden, werden sowohl in *In der Umgebung* als auch in den *Feinde*-Texten thematisiert und verbinden diese auch thematisch mit *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* und *Auftritt Manigs*.

Mit *Auftritt Manigs* hat *In der Umgebung* vor allem die distanzierte Erzählhaltung gemeinsam. Sowohl in *Auftritt Manigs* als auch in *In der*

Umgebung ist die Fokalisierung extern und äußere Positionen und Relationen der Erzählgegenstände stehen im Vordergrund des Erzählens. Gleichzeitig versuchen die Erzähler von *Auftritt Manigs* und *In der Umgebung* hinter die Oberfläche der Welt zu dringen und die Distanz dazu zu überbrücken. Die thematisierte Suche nach einer eigenen Identität, die nur in der Isolation vom Rest der Welt zu finden ist, sowie das Dilemma der Unsichtbarkeit des isolierten Individuums, verbindet *In der Umgebung* stattdessen in erster Linie mit einigen Geschichten aus *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, wie der Titelgeschichte und *Das Neue ist unbekannt*.

Es gibt auch Unterschiede zwischen *In der Umgebung* und den vorangehenden Büchern Lettaus. Ein neuer Zug des Textes ist die Erzählreflexivität, die in *Auftritt Manigs* und *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* nicht vorkommt, und sich darin ausdrückt, dass der Erzähler immer wieder die Mängel des Erzählens hervorhebt. Zusammen mit der thematisierten Suche nach Authentizität versteht sich diese Erzählreflexivität als ein typisch ‚moderner‘ Zug des Textes, und zwar als ein Beispiel für das ‚moderne‘ Festhalten an verbindlichen Wahrheiten und sprachlicher Repräsentation, das hier deutlicher als in den vorangehenden Büchern Lettaus zum Ausdruck kommt.

Über die neue dialogische Form des ersten Teiles hinaus unterscheiden sich *Der Feind* und *Paralipomena zum Feind* von dem früheren Schreiben Lettaus vor allem durch ihre deutlichere Gesellschaftskritik und ihre Anspielungen auf zur Zeit des Entstehens der Texte aktuelle politische Themen. Zwar werden in *In der Umgebung*, *Auftritt Manigs* und *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* Macht und Unterdrückung im allgemeinen Sinne thematisiert. In den *Feinde*-Texten wird aber auf spezifisch gesellschaftliche und künstlerische Phänomene hingewiesen, wie die angeblich begrenzte Redefreiheit oder die unengagierte Autonomieästhetik, die kritisiert werden. Nach eigenen Angaben ist Lettau in der Darstellung der Kriegssituation von dem Vietnamkrieg ausgegangen. Die Bezüge auf den Vietnamkrieg sind aber nicht explizit und interpretatorisch zwingend, sondern der ungleiche Krieg zwischen der Armee und ihren Feinden könnte auch mit anderen Kriegen der Geschichte zwischen Großmächten und kleinen Nationen in Verbindung gebracht werden. Im zweiten Teil wird die Thematik auch weiter generalisiert, indem die Kriegsszenerie verlassen wird und der Feind sich als ein universelles Prinzip erweist. Trotz der kritischen Intention und der aktuellen Anspielungen lässt sich die Thematik von *Der Feind* und *Paralipomena zum Feind* deswegen in wesentlichem Grad als allgemein auffassen. Dies wird auch dadurch unterstrichen, dass die Hauptthematik der *Feinde*-Texte auf die vorangehenden Texte Lettaus zurückgreift. Wie in diesen wird in den *Feinde*-Texten eine veränderliche und relative Welt thematisiert, auf die die Figuren auf unterschiedliche Weise reagieren

können. Teils suchen sie vergeblich nach einem Gegenpol dazu, nach festen Punkten, was zur Isolation führt. Teils können sie, wie der Feind und die Offiziere am Ende, den unsicheren und veränderlichen Zustand bejahen.

5. Frühstücksgespräche in Miami

Mit dem 1977 veröffentlichten Theaterstück *Frühstücksgespräche in Miami*, von dem bereits 1973 ein paar Szenen in dem Sammelband *Immer kürzer werdende Geschichten* vorlagen,¹³⁷ setzt Lettau sein neues, intendiert gesellschaftskritisches Schreiben von *Feinde* fort, diesmal in einer anscheinend verschärften, weil expliziteren Form. Während die Anspielungen auf den Vietnamkrieg in *Feinde* durchgehend vage sind und verallgemeinernde Deutungen zulassen, sind die Realitätsbezüge sowie die Ziele der Kritik in *Frühstücksgespräche in Miami* deutlicher. Obwohl die Figuren fiktive Namen haben und für das Schreiben Lettaus typisch karikaturartig sind, werden nämlich anders als in *Feinde* in der Realität existierende Länder und Organisationen beim Namen genannt. Am Ende enthüllt zudem ein Anhang, dass viele Äußerungen der Diktatoren, die in ihrer Absurdität den Eindruck erwecken, erfunden zu sein, Zitate wirklicher Politiker und Machthaber sind.

Das Stück wurde ein verhältnismäßig großer Erfolg. Die Hörspielfassung wurde mit dem *Hörspielpreis der Kriegsblinden* ausgezeichnet, und die Kritiker haben mit wenigen Ausnahmen das Buch gelobt.¹³⁸ Die Seriosität der Thematik und die gesellschaftskritische Intention werden von fast allen Rezensenten erkannt und hauptsächlich positiv bewertet. Trotz der karikaturartigen Figuren und der pointierten Witzigkeit vieler Szenen, die viele Kritiker zwar zu weit getrieben finden,¹³⁹ wird Lettau in diesem Fall selten Sinnleere oder Leichtigkeit vorgeworfen, wie es bei seinen ersten Büchern der Fall war. Allerdings sind viele Kritiker der Ansicht, dass der Schwerpunkt des Stückes trotz der vielen Wirklichkeitshinweise auf einer universellen Ebene liegt. Es liest sich nach ihrer Auffassung hauptsächlich als eine Studie von Herrschaftstechniken im Allgemeinen, in erster Linie der Sprache der Herrscher. In dieser Hinsicht sehen auch manche Rezensenten eine Affinität des Stückes mit Lettaus früherer Produktion, vor allem mit

¹³⁷ Lettau: *Immer kürzer werdende Geschichten*, S. 292-295.

¹³⁸ Eine Ausnahme ist Schachtsiek-Freitag, der das Stück einen „unbrauchbare[n] Bühnentext, eine Nichtigkeit auch als Leserdrama“ nennt (Schachtsiek-Freitag: „Machtsworte“. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 9.4.1978.).

¹³⁹ Vor allem die Angriffe auf gewisse wissenschaftliche Strömungen wie den Strukturalismus oder auf Autorenkollegen wie Peter Schneider werden von den Kritikern missbilligt, die diese Angriffe als reine ‚Sprachspielerei‘ oder ‚Spaßmacherei‘ bezeichnen. Vgl. dazu Claes-Ulrich Bielefeld: „Diktatoren unter sich“. In: *Der Tagesspiegel*, 20.8.1978. – Wilfried F. Schoeller: „Pensionäre der Macht. Reinhard Lettaus Lesestücke ‚Frühstücksgespräche in Miami‘“. In: *Die Weltwoche*, 15.2.1978. – Lothar Baier: „Politische Sprachkritik für Kenner“. In: *FAZ*, 22.11.1977.

Feinde.¹⁴⁰ Einige Kritiker finden diese Züge zu abstrakt und kunstvoll.¹⁴¹ Die meisten Kritiker betrachten aber die Universalität und die Konzentration auf die Sprache der Herrscher als eine gelungene Methode, die, wie Hans-Jürgen Arlt hervorhebt, im Verhältnis zu realistischen Darstellungen „die Realität gründlicher durchdringt“.¹⁴² Über den Grad an Konkretheit bzw. Universalität des Stückes sind sich die Kritiker aber uneinig und manche betonen auch die weitgehend zeitspezifische Thematik des Stückes.¹⁴³

Im Vordergrund dieses Kapitels steht – wie in der Arbeit überhaupt – die Frage der Werkkontinuität. Damit stellt sich hier die Frage, ob die Bezüge auf spezifische politische Verhältnisse, die also in *Frühstücksgespräche in Miami* ausgesprochenener als in den *Feinde*-Texten zu sein scheinen, einen thematischen Bruch in der Produktion Lettaus bedeuten oder ob die Thematik sich, wie viele Kritiker meinen, auch universell versteht und dabei an die früheren Bücher anknüpft.

In Kapitel 5.1. werden die erzählte Welt des Stückes sowie das Weltbild der Protagonisten analysiert. In Kapitel 5.2. werden die Strategien der Diktatoren, ihre diktatorischen Regime zu legitimieren, untersucht. In Kapitel 5.3. wird der Machtproblematik und dem Verhalten der Exildiktatoren gegenüber ihrer Welt nachgegangen, die, wie es scheint, ähnlich wie andere Figuren Lettaus eine Neigung dazu aufweisen, sich der Welt entziehen zu wollen, sobald diese sich nicht mehr kontrollieren lässt. In Kapitel 5.4. wird der Grad an Zeitbezogenheit bzw. Universalität des Stückes erörtert.

¹⁴⁰ Vgl. Dieter E. Zimmer: „Diktatoren sprechen gegen sich. Die Szenenfolge in ‚Frühstücksgespräche in Miami‘“. In: *Die Zeit*, 14.10.1977. – Schoeller: „Pensionäre der Macht“. – Baier: „Politische Sprachkritik für Kenner“.

¹⁴¹ Vgl. Schachtsiek-Freitag: „Machtsworte“. – Schoeller: „Pensionäre der Macht“.

¹⁴² Vgl. Hans-Jürgen Arlt: „Militär und Macht“. In: *Die Tat*, 2.12.1977. Vgl. auch Michael Töteberg: „Frühstücksgespräche anderswo und hier“. In: *Die Tat*, 15.12.1978. – Klaus Colberg: „Blabla der Diktatoren. Hörspielpreis der Kriegsblinden an Reinhard Lettau“. In: *W.A.Z.*, 22.3.79. – Zimmer: „Diktatoren sprechen gegen sich“.

¹⁴³ Beispielsweise findet Wilfried F. Schoeller keine Wirklichkeitsbezüge im Text. Vgl. Schoeller: „Pensionäre der Macht“. Dagegen betont Heinrich Vormweg die „effektive Kurzschlußspannung“ von „konkrete[m] Bezug und allgemeine[r] Bedeutung“ (Heinrich Vormweg: „Sieg ohne Konkurrenz. Reinhard Lettau erhält den Hörspielpreis der Kriegsblinden“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.3.1979), die seiner Ansicht nach sämtliche Werke von Lettau prägt.

5.1. Die Sinnlosigkeit der Welt und der Politik der Diktatoren

Am Ende des Stückes wird die Stimmung unter den frühstückenden Exildiktatoren als „öde“ (255) beschrieben. Die Teilnehmer stellen fest, dass sie zwar jeden Morgen „von vorn angefangen [...] haben“, dass aber „nichts draus geworden [...] ist“ (255). Diese Resultatlosigkeit erklärt sich mit dem Mangel an Zwecken und Zielen ihrer Frühstücksüberlegungen, die, obwohl sie ironischerweise ‚Arbeitsfrühstücke‘ und ‚offizielle Besprechungen‘ genannt werden (vgl. 213), eigentlich mehr einem gesellschaftlichen Geschwätz ähneln. Der Vorsitzende schläft meistens und hat deswegen keine Kontrolle über die Struktur der Überlegungen. Die Themen folgen keinem roten Faden, sie werden planlos und assoziativ aufgegriffen und wieder schnell verlassen, wie zum Beispiel das in der 19. Szene thematisierte Spätaufstehen, das rasch Überlegungen hinsichtlich der politischen Vorteile eines Erdbebens weicht (vgl. 224). Sie reichen über ein breites Spektrum, wobei sie häufig, wie eben das Problem des späten Aufstehens, als politische Überlegungen wenig angebracht erscheinen (vgl. 224).

Diese Substanz- und Ziellosigkeit der Gespräche spiegelt sich in der Struktur des Stückes wider. Das nichtrealistische Stück hat keine zusammenhängende Handlung und weist keine Entwicklung auf, sondern besteht aus nacheinander folgenden, lose verbundenen Szenen, deren Selbstständigkeit gegenüber dem Stück als Ganzheit dadurch unterstrichen wird, dass sie häufig in einer witzigen Pointe münden und somit abgerundet enden.¹⁴⁴

Eine den Frühstücksgesprächen der Diktatoren entsprechende Leere und Substanzlosigkeit prägen auch die fiktive Welt des Stückes. Die Zeit weist auf die des Kalten Krieges hin, dessen politischer Stillstand und Mangel an Handeln dazu geführt haben, dass Erscheinungen und Begriffe sich als vorstellbare Realitäten aufgelöst haben. Ähnlich wie in den *Feinde*-Texten lassen sich zum Beispiel Feinde der Supermächte wegen des Mangels an Kriegen und Konfrontationen kaum vorstellen:

- Woher weiß man denn vorher schon, daß nach einer Sache, die noch gar nicht da ist, jemand etwas trüben will? / - [...] Und außerdem, wenn man unter Verdacht steht, in Zukunft zu trüben, dann trübt man doch im Moment

¹⁴⁴ Schachtsiek-Freitag betrachtet in seiner Rezension das an einer traditionellen Dramaturgie mangelnde Stück als „absurdes Theater“ (Schachtsiek-Freitag: „Machtworte“). Diese Genrebezeichnung ist aber wegen der deutlichen Gesellschaftskritik und der definierten Zeit und Raum des Stückes trotz dessen absurder Elemente nicht eindeutig angebracht. Zur Definition des Absurden Theaters und zu dessen Mangel an Ideologie und Kritik vgl. Deborah B. Gaensbauer: *The French Theater of the Absurd*. Boston, Massachusetts, 1991, S. xvii - xix (Introduction).

noch nicht, es ist ja auch noch gar nichts zu trüben da, d.h. in beiden Fällen haben die Supermächte überhaupt gar keine Feinde, stimmt das nicht? (208)

Auch die ideologischen Unterschiede der Großmächte sind dabei, ausradiert zu werden, wobei Marxisten und „Industrielle“ sogar „Schulter an Schulter kämpfend“ (217) gesehen werden können.

Die Länder der Diktatoren sind von einem ähnlichen Stillstand und Mangel an Essenz und Unterschieden geprägt. So kommen nach der Meinung der Diktatoren in Lateinamerika keine Kriege vor, weil die Armeen der lateinamerikanischen Länder gleich gekleidet sind, sodass man sie auf einem Kriegsschauplatz nicht auseinander halten und unmöglich entscheiden könnte, wer zu welcher Seite gehört (vgl. 242). Gleichzeitig stärken die Diktatoren die Armeen ihrer Länder, was wegen des angeblichen Friedenszustandes völlig sinnlos erscheint.

Es erweist sich auch, dass die Diktatoren, als sie an der Macht waren, ihrer Politik keine konkreten Ziele unterstellt haben. Wenn sie in den Frühstücksgesprächen ihre Politik diskutieren, gehen sie nämlich nie auf konkrete Inhalte ein. In den Gesprächen steht stattdessen die Macht an sich im Vordergrund, wobei zum Beispiel Strategien diskutiert werden, mit denen die Macht behalten oder durch Putsche erlangt werden könnte (vgl. 206, 222). Wie aus den Gesprächen hervorgeht, zeigten die Exdiktatoren während ihrer Regierungszeit auch kein Interesse für die wirtschaftliche Entwicklung ihrer Länder. Sie waren stattdessen in erster Linie an der Armee interessiert, um deren Willen sie den Handel vernachlässigten, da dieser die Truppenbewegungen stören könnte (vgl. 228). Im Hinblick auf den erwähnten dauerhaften Frieden der lateinamerikanischen Länder stellt sich dieser Vorrang der Armee vor der Wirtschaft aber ganz irrationell dar und unterstreicht nur die Leere und Substanzlosigkeit der Politik der Militärdiktatoren. Auch lag ihrer Machtausübung keine bestimmte Ideologie zugrunde. Die Diktatoren hegen nämlich Misstrauen sowohl gegen den Marxismus als auch gegen den Liberalismus. Teils sind diese Ideologien nach der Ansicht der Diktatoren zu geldorientiert, und ihren Anhängern werden von den Diktatoren „Neid“ bzw. „Gier“ (217) vorgeworfen. Teils weisen sie wirtschaftliche Fragen aus rein zynischen Gründen zurück, da sie für das Volk zu schwer zu verstehen seien. Konzentrierte man sich darauf, würde man deswegen keine Anhänger gewinnen, rasonieren sie, was deutlich das Interesse der Diktatoren an der Macht lediglich um ihrer selbst Willen unterstreicht: „Meinen Sie etwa, ich hätte meine Anhängerschaft beim Volk sammeln und stärken können, wenn ich bei einer Familie eingetreten wäre mit den Worten: ‚Es lebe die Zinstilgung und die Rendite! [...]‘“ (217)

Das einzige Ziel der Diktatoren ist somit die Macht an sich. Zudem betrachteten sie ihre Machtausübung zum großen Teil als ein reines Spiel. Darüber hinaus, dass sie die Armee ohne jeden Grund aufbauten, drückte

sich dies in beliebigen politischen und militärischen Ernennungen aus. Zum Beispiel erwog einer der Diktatoren, ob er nach seinem Putsch „das ganze Kabinett“ (216) zu Feldmarschällen oder eher zu Admiralen ernennen sollte, als ob kein wesentlicher Unterschied zwischen diesen beiden Graden existiere. Er ließ auch eine Formsache, und zwar das Aussehen der Uniformen, eine entscheidende Rolle bei der Ernennung spielen (vgl. 216).

Obwohl die Macht für die Diktatoren mehr oder weniger nur ein Spiel war, sollte dieses Spiel aber geordnet und kontrolliert sein. Dass die Feinde, mit denen die Diktatoren trotz des Friedenszustandes rechneten, diffus waren und sich nicht klar definierten, scheint sie ähnlich wie die ebenfalls ordnungsliebenden Offiziere in *Feinde* gestört zu haben. So erwogen sie, Waffen an die Feinde zu verteilen, damit diese sich wirklich als Feinde zeigten (vgl. 243).

Die Sinnlosigkeit der Welt sowie der Wunsch der Diktatoren nach Spiel und Ordnung zugleich, kommen am prägnantesten in der 40. Szene zum Ausdruck. In dieser Szene wird von einem der Diktatoren ein Bild der Welt als völlig sinnleer und nur auf Logistik hinauslaufend gezeichnet. Auf Distanz betrachtet werden, wie er konstatiert, nämlich alle Details, alle Vielfalt und Unterschiede, ausradiert, und das einzige, was man sieht, ist das Hin- und Herbewegen von Leuten:

Von weiten betrachtet, kann man von unseren Aktivitäten nicht viel mehr erkennen als, von den Gründen jetzt einmal abgesehen, sich langsam oder schnell hin- und herbewegende Personen. Das ist also das einzige, was bei allen unseren Überlegungen herauskommt: Daß wir irgendwann irgendwohin laufen. (254)

Mit der Beschreibung der Welt als sinnentleert und der Verknüpfung dieser Sinnleere mit der für Lettaus Erzählen charakteristischen Distanz zur Welt lesen sich diese Worte des Diktators als ein Metakommentar zu Lettaus Gesamtwerk.

Der Diktator in der 40. Szene will aber diese sinnleere Welt zumindest kontrollieren und entwirft ein Bild der totalen zentralistischen Macht. Seine „läppische[n]“ Gedanken und der Hinweis auf Märchen unterstreichen dabei den gleichzeitigen Wunsch des Diktators nach verantwortungslosem Spielen:

Wenn die Logistik gemeistert war, war bei mir alles gemeistert. Dann saß ich im Zentrum von allem Aufgeräumten, erschöpft von der Arbeit der im weiten Umkreis bewirkten Ordnung, und hatte allerlei läppische Gedanken, wie im Märchen vom Paradies. (254)

Die Gespräche der Diktatoren, die zu nichts führen, ihre ehemalige Politik sowie die Welt, über die sie regierten, sind somit von Sinn- und Ziellosigkeit geprägt. Diese Leere ersetzen die Diktatoren gleich anderen Figuren in Lettaus Büchern mit einer äußeren Ordnung, wobei sie an

deutlichen Definitionen festhalten und logistisch perfekte Welten idealisieren.

5.2. Die Legitimierung der Macht

In ihren Frühstücküberlegungen bemühen sich die Diktatoren zum großen Teil darum, ihre diktatorischen Systeme im Nachhinein sprachlich und logisch zu legitimieren. Dabei zeigt sich, dass die Exdiktatoren sich der Richtigkeit ihrer diktatorischen Systeme derart sicher sind, dass sie diese sogar als naturgegeben betrachten. Die in ihren Ländern vorherrschende Pressezensur wird zum Beispiel mit dem Argument verteidigt, dass niemand sie in ihrer ewigen Präsenz bemerkt, wobei sie mit einem Naturphänomen, und zwar mit dem Wechsel zwischen Tag und Nacht verglichen wird:

Bei mir war Zensur, aber es hat keiner gemerkt, da es nicht in der Zeitung stand. Es wäre ja auch keine Nachricht, wenn man in die Zeitung eine Meldung einrücken ließe: „Heute ist immer noch Zensur!“ Genausogut könnte man eine Schlagzeile machen wie: „Heute ist ein Tag!“ (247)

Auch scheinen die Diktatoren Armut und Mangel an Bildung des Volkes als etwas Selbstverständliches und Konstantes zu betrachten. Nicht nur haben sie es nämlich unterlassen, Maßnahmen zu ergreifen, um die Bildung des Volkes zu erhöhen oder die Armut zu beseitigen, sondern sie gehen sogar vom Elendszustand der Bevölkerung aus, als sie dafür argumentieren, ihre Freiheit zu unterdrücken. So meint der General Rosa zwar mit gewissem Recht, dass die Freiheit als Prinzip für eine hungernde Bevölkerung, die „nichts mit ihr einkaufen [kann]“ (237), sinnlos ist. Seine Lösung des Problems ist aber nicht die Armut, die er offenbar als eine Konstante betrachtet, sondern umgekehrt die Freiheit abzuschaffen. Seine Parole lautet nicht etwa ‚Nieder mit der Armut!‘, sondern ‚Nieder mit der Freiheit!‘ (237). Auf ähnliche Weise wird gegen Presse- und Redefreiheit argumentiert. Sie ist abzulehnen, weil sie für Analphabeten unbrauchbar ist, wobei auch der Analphabetismus als etwas Konstantes betrachtet wird: „Woher soll die nicht lesende Bevölkerung die Kenntnisse haben, die sie zum Reden braucht? Presse- und Redefreiheit ist doch nur für eine Elite, also abzulehnen.“ (246)

Die Argumentation für die Diktatur setzt somit ein schon undemokratisches und hierarchisches Gesellschaftssystem voraus. Sowohl dieses System als auch die diktatorische Macht der Diktatoren werden dabei in der Argumentation bestätigt, in der also Macht und Unterdrückung auf tautologische Weise durch sich selbst legitimiert werden.

In der Verteidigung ihrer Systeme gehen die Diktatoren auch rhetorisch vor und nützen sprachliche Begriffe für ihre Zwecke aus. Dabei höhlen sie

Begriffe aus und füllen sie mit neuen Inhalten, was ihr Handeln beschönigt. Der anonyme Diktator, der für die Abschaffung der Pressefreiheit argumentiert, da diese nur für die Elite brauchbar ist, betrachtet sich selbst folglich als ‚anti-elitär‘ und die Zensur als eine „anti-elitäre Maßnahme“ (246), was seiner Machtausübung einen Schein der Demokratie verleiht, der mit den realen Verhältnissen kontrastiert. Auf ähnliche Weise argumentiert einer der Diktatoren, der in seiner Politik angeblich von der ‚Wirklichkeit‘ ausgegangen sei, was eine Nähe zum Volk und dessen Bedürfnissen vorspiegelt. Die ‚Wirklichkeit‘ ist aber in diesem Fall der Wahlsieg eines Oppositionspolitikers, und die Wirklichkeitsannäherung besteht darin, das Gesetz von der Verhaftung aller ‚Feinde‘, die Wahlen gewinnen, zu erlassen (vgl. 251).¹⁴⁵

Es gelingt also den Diktatoren auf argumentativem Wege, einer ungleichen, von Armut geprägten Gesellschaft, die ihren Diktaturen zugrunde liegt, den Schein der Gerechtigkeit und Natürlichkeit zu geben, indem sie die Armut als gegeben voraussetzen. Dadurch entziehen sie ihre Regime der Kritik. Darüber hinaus sind sie imstande, die Sprache ganz und gar für ihre Zwecke auszunützen, wobei sie sich noch unangreifbarer machen. Wie Dieter E. Zimmer hervorhebt, wirkt die Anwendung der Sprache der Diktatoren ihnen zwar teilweise entgegen, indem sie sich durch ihre begrifflichen Missverständnisse und tautologische Argumentation lächerlich darstellen.¹⁴⁶ Wegen ihrer Ausnützung begrifflicher Vagheiten, wobei sie die Sprache ganz und gar beschlagnahmen und dazu fähig werden, sich selbst in jeder Situation Gerechtigkeit vorzutäuschen, ist ihre Sprachanwendung jedoch in erster Linie als eine Waffe zu verstehen, mit der sie ihre Macht festigen.¹⁴⁷

¹⁴⁵ In der Essaysammlung *Zerstreutes Hinausschauen* analysiert Lettau unter anderem die Sprache der Machthaber. Die sprachlichen Strategien der Macht bestehen seiner Meinung nach aus euphemistischen Umschreibungen sowie aus der Verwendung und Aushöhlung von Begriffen der politischen Gegner. Sie stimmen somit im Großen und Ganzen mit der Sprache der Diktatoren in *Frühstücksgespräche in Miami* überein. Vgl. Reinhard Lettau: „Bemerkungen zur Sprache der Herrschenden“. In: Ders.: *Zerstreutes Hinausschauen*, S. 125-134. Zu Lettaus Analyse der Machtsprache vgl. auch Lettau: *Täglicher Faschismus*.

¹⁴⁶ Laut Zimmer werden die Diktatoren wegen ihrer Sprache noch einmal gestürzt: „Die gestürzten Diktatoren stürzen sich hier, ohne es innezuwerden, noch einmal: indem sie sich in ihren Sprachmustern bewußtlos und behäbig um Kopf und Kragen reden.“ (Zimmer: „Diktatoren sprechen gegen sich.“)

¹⁴⁷ Das Machtpotential der Sprache der Diktatoren wird von anderen Rezensenten wahrgenommen, die das Stück deswegen sowohl komisch als auch unheimlich finden. Vgl. Baier: „Politische Sprachkritik für Kenner“. – Arlt: „Militär und Macht“.

5.3. Instabile Macht und Weltflucht

Ihrer Arroganz und ihrer manipulierenden Sprachanwendung zum Trotz ist die Macht der Diktatoren jedoch weder in der Realität noch in ihrer Vorstellungswelt absolut. In der Gegenwart des Stückes sind sie bereits gestürzt worden. Die politische Situation ihrer Länder ist auch unbeständig und zeichnet sich durch ständige Putsche und Machtwechsel aus, worauf im Stück häufig angespielt wird. So wird im Laufe der Frühstücksgespräche auch der Nachfolger einer der Diktatoren abgesetzt und erscheint bei den ‚Überlegungen‘ (vgl. 213). Weiter wird beispielsweise der General Wessin, der „Retter des Vaterlands“ (215) genannt werden will, von den anderen Diktatoren daran erinnert, dass er „nur kurze Zeit lang“ (215) sein Land ‚gerettet‘ hat.

Über die Unbeständigkeit der Machtposition hinaus birgt auch die totale Macht an sich, welche die Diktatoren, wenn auch kurzweilig, besessen haben, eine Problematik in sich. Alle Funktionen der Gesellschaft eigenmächtig zu kontrollieren und alle wichtigen Positionen innezuhaben, hat nämlich zur Folge, dass man unterschiedliche und unvereinbare Interessen vertreten muss und dadurch gegen sich selbst gestellt wird. So meint der ‚Feind‘, den die Diktatoren zum Geständnis der Feindschaft zwingen wollen, dass sein Sprechen überflüssig ist, weil die Diktatoren sich nämlich selbst ständig widerlegen: „Angeblich, behauptet er, brauche er nicht zu sprechen, weil wir, wenn wir selbst sprechen, ganz egal über was, starke Argumente gegen uns selbst ins Feld führten.“ (244) Eine ähnliche Beobachtung macht ein anonymes Diktator, der als Präsident die Gewinne, die er gerade als Bankdirektor gemacht hatte, immer unmittelbar einziehen musste. Darüber hinaus, dass er sich selbst in verschiedene, einander konfrontierende Rollen und Funktionen aufspalten musste, bedeutete dies auch immer einen Verlust: „[...] man gewinnt doch nie ohne zugleich zu verlieren und umgekehrt. Und ein Arm-in-Arm mit Gewinn einerschreitender Verlust ist doch nur noch Verlust, wie in der Mathematik.“ (219)

Die Machtposition entspricht somit in keiner Hinsicht, weder politisch noch psychisch, der Sicherheit und Stabilität, welche sich die Diktatoren, die, wie gezeigt, von einer logistisch perfekt kontrollierten Welt träumen, wünschen. Zum einen ist die Macht stets von Putschen bedroht und zum anderen bedeutet die Selbstherrschaft eine Abspaltung des Selbst sowie einen ständigen Wechsel zwischen miteinander streitenden Rollen und Positionen. Dies erklärt, warum die Diktatoren gleich anderen Figuren in Lettaus Büchern dazu neigen, sich eigentlich der weltlichen Macht und der Welt überhaupt entziehen zu wollen und Sicherheit und Ruhe jenseits der Außenwelt zu suchen. In Miami isolieren sie sich von der äußeren Welt. Trotz vieler Besucher bekommen sie nämlich wenig Information über die

aktuelle politische Wirklichkeit ihrer Länder. Stattdessen erzählt ein Soziologieprofessor, der sie ständig mit Auskünften und Auslegungen verschiedener Themen bedient, ihnen hauptsächlich von einer fiktiven Welt, nämlich von einer ‚Soap Opera‘ (vgl. 221; 225f.; 241). Die Diktatoren scheinen mit ihrem Exil eigentlich zufrieden zu sein, was sich darin zeigt, dass die Rückkehr zum politischen Leben oder die mögliche Wiedererlangung der Macht überhaupt nicht besprochen werden. Ähnlich wie in der Erzählung *In der Umgebung*, in der das Frühstück schließlich das Ziel des Lebens der Figuren wird,¹⁴⁸ scheint das ständige Frühstück der Generäle einen für sie idealen Zustand auszumachen. So ist ein immer noch tätiger Diktator, der seine abgesetzten Kollegen auf dem Weg zu einer Konferenz besucht, auf die gemütliche Stimmung am Tisch und die Ruhe der Exdiktatoren, die keine Angst mehr haben müssen, abgesetzt zu werden, neidisch:

Rosa: Was führt sie her? / *Davila*: Eine Konferenz, bei der es übrigens nicht halb so gemütlich ist wie bei Ihnen! / [...] Wie fühlt man sich denn, wenn man noch an der Macht ist? / *Davila, lächelnd*: Man ist unruhig, besonders bei Auslandskonferenzen. Häufig wird man ja, während man im Ausland auf einer Konferenz ist, zu Hause abgesetzt. (248)

Der Wille der Diktatoren, sich der Außenwelt zu entziehen, kulminiert am Ende des Stückes, an dem sie versuchen, ihr ‚Inneres‘ zu erreichen, und sich einem meditativen Mantra hingeben, das in Kreisen verläuft und ständig dasselbe wiederholt: „*Schneider*: Die Zukunft ist innen! / *Rosa*: Innen ist die Liebe! / *Mimosa*: Die Liebe ist die Zukunft! / *Professor*: Die Zukunft ist die Liebe, die innen ist! / *Wessin*: Innen ist die Liebe, die die Zukunft ist!“ (257)

Die Weltflucht ist auch ein deutliches Element in den Träumen von absoluter Macht und Stabilität der Diktatoren, was sich zum Beispiel in den Worten des Diktators Luis Torrijos zeigt. Der Diktator erklärt seinen ‚Konservatismus‘ mit dem Wunsch, alles in der Welt mindestens momentan zum Stillstand zu bringen:

Konservativ ist man vielleicht nur deshalb, weil man, sozusagen aus Ordnungsgründen, alles in Aussicht gestellte wenigstens so lange zum Stillhalten bringen will, daß man es einmal wenigstens sehen kann, danach kann ja geändert werden. (253)

Dieser ‚konservative‘ Wunsch nach Stabilität und Ordnung hat für ihn nichts mit Politik oder überhaupt mit der Realität zu tun, sondern stattdessen verknüpft er ihn mit romantischen Kindheitsvorstellungen von schönen Damen, die er in Hotels bringen würde, die „an Kreuzungen, wo viele Straßen zusammenkommen“ (252) liegen, was sich als eine Vision einer stabilen, zentralisierten Welt verstehen lässt. In Wirklichkeit ist, wie

¹⁴⁸ Vgl. Kapitel 4.1.3.1. der vorliegenden Arbeit.

der Diktator selbst feststellt, die Situation ganz anders. Nichts lässt sich festhalten oder kontrollieren, sondern überall, wo er hinkommt, „sind die Herrschaften alle abgereist, mit unbestimmtem Ziel“ (253).

Auch der Vorsitzende der Frühstücksüberlegungen weist eine Neigung zur Weltflucht auf. Dies zeigt sich darin, dass er sich lieber der Welt der Bücher oder der Vergangenheit als der Wirklichkeit widmet. Dabei scheint er die Angst vor Entscheidungen mancher sich ebenfalls der Wirklichkeit entziehenden Figuren in *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, insbesondere des Generals von Unkugen in *Ein Feldzug*, zu teilen (vgl. 25).¹⁴⁹ Die Ursache für seine Vorliebe für Bücher ist nämlich, dass die fiktive Welt im Gegensatz zur gegenwärtigen Wirklichkeit kein Handeln von ihm verlangt, weil darin alles schon entschieden worden ist:

Deshalb lese ich so gern in einem Buch. Die darin enthaltenen Ereignisse sind schon entschieden, man braucht nicht mehr einzugreifen. Etwas Ruhigeres kann ich mir kaum vorstellen, als: den Tisch in den Garten rücken lassen, Kaffee trinken und ein Buch lesen. (214)

In der Fassung General Wessins knüpft die Suche nach Stille und Stabilität jenseits der Wirklichkeit an die idealistische Philosophie an. Wessin glaubt nämlich an ewige, kontextunabhängige Ideen. Dreimal während der Frühstücksgespräche kündigt er eine Idee an, die er zwar angeblich hat, die aber wegen des veränderlichen Wirklichkeitskontextes, den die Frühstücksgespräche, ihrem Mangel an Ergebnissen zum Trotz, seiner Meinung nach offenbar bilden, sich weder fassen noch vermitteln lässt (vgl. 210; 240f.; 249f.). Diese idealistische Vorstellung sowie die Paradoxie der Ankündigung von etwas Unfassbarem und Undarstellbarem hat der General vor allem mit dem Erfinder der neuen Maschine in der Erzählung *Das Neue ist unbekannt* gemeinsam.¹⁵⁰ Wie die von der Welt abgetrennte Maschine scheint Wessins Idee auch im Laufe seiner Ankündigungsversuche immer flüchtiger und abstrakter zu werden, bis der General „mit Sicherheit“ (249) die Unvermittelbarkeit der Idee feststellt. Er verlegt somit schließlich die Idee in eine kommunikativ unerreichbare Welt jenseits der veränderlichen Wirklichkeit, in der er sich in seine Gedanken zurückzieht und die im Gegensatz zur Wirklichkeit eine ewige Beständigkeit garantiert.

¹⁴⁹ Vgl. zu der Erzählung *Ein Feldzug* auch Kapitel 2.2.1.2. der vorliegenden Arbeit.

¹⁵⁰ Vgl. Kapitel 2.2.3.1. der vorliegenden Arbeit. Wegen des philosophischen Inhaltes der Vorstellung Wessins lässt sich seine ‚Ideenankündigung‘ nicht so leicht als senil zurückweisen, wie Wilfried F. Schoeller es tut. Vgl. Schoeller: „Pensionäre der Macht“.

5.4. Politische Tendenz und Universalität des Stückes

Einige Rezensenten kritisieren am Stück, dass die diktatorische Machtausübung der Exildiktatoren nicht direkt dargestellt wird und dass die Opfer ihrer Politik abwesend sind und nie zu Wort kommen. Dies hat ihrer Meinung nach zur Folge, dass die politische Realität Lateinamerikas und die Kritik an den Verhältnissen dort nicht konkret genug hervortreten.¹⁵¹ Dagegen ist einzuwenden, dass Lettau nur eine andere Methode verwendet, um sich der politischen Realität der Länder der Diktatoren kritisch anzunähern. Statt die Unterdrückung der Bevölkerung direkt zu zeigen, kommt diese indirekt durch die Reden der Diktatoren, durch ihre argumentativen Prämissen und Vorurteile, zum Vorschein. Ihr Vergleich des Hungers und Analphabetismus der Bevölkerung mit Naturphänomenen, der in Kapitel 5.2. angesprochen wurde, zeigt zum Beispiel, dass sie diese Elendszustände als ganz selbstverständlich betrachten. Dies deutet seinerseits sowohl auf die Dauerhaftigkeit der Armut und des Analphabetismus als auch darauf hin, dass die Diktatoren keine Maßnahmen dagegen ergriffen haben. Aus den Reden der Diktatoren geht auch deutlich hervor, wie wenig sie die Menschenrechte berücksichtigt haben. In dem Gespräch über den Pragmatismus zeigt sich zum Beispiel, dass die Diktatoren als Machthaber sich durch beliebige Änderungen der Gesetze die Möglichkeit verschafft haben, die politische Opposition ihrer Länder zu unterdrücken und politische Gegner zu verhaften.

Die im Stück dargestellten diktatorischen Systeme werden somit, wenn auch auf indirekte Weise, kritisiert. Durch die vielen Wirklichkeitsbezüge des Stückes wird auch deutlicher als in Lettaus früheren Büchern Kritik an realen Ländern und Machthabern geübt. Zwar tragen die Diktatoren erfundene Namen und ihre Heimatländer sind unbenannt. Dadurch dass Lateinamerika als Ort der Handlung bezeichnet wird, lassen sie sich aber zumindest in groben Zügen mit Machthabern und Machtverhältnissen dort verbinden. Noch direkter wird die Kritik im Anhang am Ende des Stückes. Dort zeigt sich, dass viele der Beispiele für zynische und selbstgerechte Machtvollkommenheit der Diktatoren, die sonst in ihrer scheinbaren Übertriebenheit als lächerlich abgetan werden könnten, von wirklichen Machthabern stammen. So stammt die banale Aussage eines der Diktatoren, dass er 100 Prozent des Volkseinkommens unter 100 Prozent der Bevölkerung aufgeteilt habe, wobei die Proportionen unwesentlich seien, vom brasilianischen Wirtschaftsminister Delfim Neto (vgl. 219f.; 260). Auch die Behauptung eines Diktators, dass die Supermächte die lateinamerikanischen Diktatoren immer schneller anerkennen als diese sich

¹⁵¹ Vgl. Schachtsiek-Freitag: „Machtworte“ – Schoeller: „Pensionäre der Macht“.

selbst (vgl. 209), bezieht sich auf wirkliche Verhältnisse. Sie weist nämlich auf die Gratulation des amerikanischen Präsidenten Lyndon B. Johnson zu einem Militärputsch in Brasilien hin, ehe dieser durchgeführt war (vgl. 259).

Über die Kritik an amerikanischen Machthabern hinaus werden im Stück auch ähnlich wie in *Feinde* politisch unengagierte Künstler sowie gewisse künstlerische und wissenschaftliche Richtungen kritisiert. So wird der Strukturalismus auf satirische Weise im Stück kritisiert, weil er angeblich nur die Macht legitimiert:

Schneider: Bei mir nannten sie sich Strukturalisten, womit sie meinten, daß verschiedene Sachen sich ähnlich sehen, z. B. eine Boulette und eine Gesellschaftsform, aber es waren aufrechte, staatsfreundliche Menschen. (222)¹⁵²

Ebenfalls werden Dichter, die sich für revolutionär ausgeben, die in Wirklichkeit aber eher unengagiert schreiben, wobei deutlich auf Peter Schneider angespielt wird, angegriffen (vgl. 229).¹⁵³ Ähnlich wie die Kritik an einer nur theoretischen Redefreiheit in *Feinde* wird auch die Vorstellung von einer inneren Freiheit, die den Mangel an äußerer Freiheit kompensieren könnte, im Stück als eine schön klingende, aber leere Idee ironisiert:

Es gibt eine innere und eine äußere Freiheit. Wie alle äußerlichen Sachen ist die äußerliche Freiheit nicht so viel wert wie die innerliche. Ein Traditionslied der Deutschen lautet: *erhebt sich*: „Die Gedanken sind frei“. (236f.)

Das letztere lässt sich auch als ein Beispiel für die im Stück deutliche Sprachskepsis und Sprachkritik verstehen. Insbesondere wird Kritik an Konzepten geübt, die, wie zum Beispiel eben Freiheit, zwar für etwas Positives stehen, aber so vage formuliert sind, dass sie sich leicht missbrauchen lassen. Dies gilt zum Beispiel auch für den Avantgardismus, dessen zwar radikale aber zugleich vage Parole von der Vereinigung des

¹⁵² Auch in seinen Essays hat Lettau Kritik an dem Strukturalismus geübt. Vgl. Reinhard Lettau: „Bemerkungen zur Sprache und Darbietung der Nachrichten“. In: Ders.: *Zerstreutes Hinausschauen*, S. 135-144, hier: S. 137.

¹⁵³ Der Angriff auf Peter Schneider, der als der Dichter, der „ein Buch mit einem klassischen Titel, bei dem man an Frühling denkt“ (229) geschrieben hat, leicht zu identifizieren ist, wird von vielen Rezensenten als eine private Auseinandersetzung aufgefasst. Vgl. Schoeller: „Machtworte“. – Baier: „Politische Sprachkritik für Kenner“. – Wolfgang Limmer: „Diktatoren a. D.“. *Der Spiegel*, 9.10.1978. Eher lässt er sich aber als Teil einer weiteren Auseinandersetzung Lettaus mit der ‚neuen Subjektivität‘ und Autoren verstehen, die sich seiner Meinung nach in ihrem Schreiben von der Gesellschaft abkehrten und sich dem privaten Bereich des Lebens zuwendeten. Vgl. zu Lettaus Kritik an der ‚neuen Subjektivität‘ Lettau: „Eitle Überlegungen zur literarischen Situation“, S. 157-159. – Lettau: „Nicht-Schreiben als Bedingung des Schreibens“, S. 221-222.

Lebens und der Kunst die Diktatoren ganz nach ihrem Belieben auffassen. Ihrer Meinung nach beziehen das Leben und die Kunst alles mit ein, wobei die Parole vollständig ihr subversives Potential verliert:

Kunst ist, wenn man etwas Unnötiges absichtlich macht. Z.B. bei uns ist es doch so, wir warten absichtlich, bis die Busse überfüllt sind, wählen die engsten, gefährlichsten Strecken, versichern uns, daß die Reifen dünn sind, drücken dem Fahrer, nachdem wir ihn ermahnt haben, die Straße zu verschlingen, eine Flasche Tequila in die Hand, wünschen gute Fahrt und warten auf die Rezensionen! / [...] Das ist ja alles außerordentlich avantgardistisch! (229f.)

Die Kritik an Erscheinungen der Gegenwart, sowohl politischen als auch ästhetischen, ist somit deutlicher in *Frühstücksgespräche in Miami* als in den früheren Büchern Lettaus. Gleichzeitig ist aber die Thematik zum wesentlichen Teil auch allgemein und knüpft an die der vorangehenden Bücher an. Obwohl die Diktatoren Lateinamerikaner sind und reale Machthaber ab und zu zitieren, haben sie, wie erwähnt, fiktive Namen und lassen sich, was ihr Äußeres und ihr Verhalten betrifft, mit spezifischen Machthabern nicht direkt assoziieren.¹⁵⁴ Eher stellen sie Typen von Machtmenschen dar, die sich ähnlich wie die Offiziere in *Feinde* trotz der vielen Wirklichkeitsbezüge überwiegend universell verstehen. Die Universalität zeigt sich vor allem darin, dass die Diktatoren Macht und Kontrolle im absoluten Sinne anstreben. Dabei beschäftigen sie sich gleich anderen Machtmenschen in Lettaus Büchern mit unüberwindbaren Problemen, wie der allumfassenden Veränderlichkeit der Welt, die sich über die politische Realität Lateinamerikas hinaus in den 70er Jahren erstrecken. Wie andere Figuren Lettaus neigen die Diktatoren auch zu Weltflucht, was das direkte Gegenteil der politischen Macht ist, und widmen sich, wie zum Beispiel der General Wessin, Vorstellungen von ewigen Ideen, die sich nicht verwirklichen lassen.

5.5. Zusammenfassung

Im Stück *Frühstücksgespräche in Miami* hat sich eine Gruppe abgesetzter lateinamerikanischer Diktatoren zu politischen Überlegungen in Miami versammelt. Worauf diese Überlegungen abzielen, ist aber unklar. Die Diskussionen der Diktatoren ähneln eher einem unstrukturierten Geschwätz. Sie reden über alle möglichen, für politische Überlegungen häufig wenig angebrachten Themen, während dagegen für ihre Situation relevante Themen, wie die mögliche Veränderung der politischen Lage

¹⁵⁴ Vgl. dazu die Bitte Lettaus an die Regisseure des Stückes, keine von den Figuren einen Vollbart tragen zu lassen (vgl. 202), vermutlich weil die Zuschauer dabei diesen Vollbart mit Fidel Castro verknüpfen würden.

ihrer Heimatländer oder die Zurückerlangung der Macht, überhaupt nicht besprochen werden. Folglich wird am Ende des Stückes konstatiert, dass ihre „Arbeitsfrühstücke“ zu nichts geführt haben.

Substanzlosigkeit und Stillstand prägen auch die fiktive Welt des Stückes, die auf den Kalten Krieg hinweist, und die Politik der Exdiktatoren. So geht aus ihren Gesprächen hervor, dass sie, als sie an der Macht waren, nur die Armee stärkten, obwohl in Lateinamerika zu dieser Zeit keine Kriege vorkamen. Dagegen haben sie Fragen der industriellen Entwicklung ihrer von Armut geprägten Länder vollständig vernachlässigt. Wie für andere Figuren in Lettaus Büchern ist die Macht der Diktatoren hauptsächlich ein Selbstzweck. Sie haben auch die Macht zum großen Teil als ein reines Spiel betrachtet und sich zum Beispiel mit beliebigen Ernennungen vergnügt. Gleichzeitig sind die Diktatoren aber ordnungsbedürftig und kompensieren den Mangel an Sinn und Substanz der Welt mit einer äußeren Ordnung. Wie die Offiziere in *Feinde* halten sie zum Beispiel an begrifflichen Kategorien fest und wollen Feinde haben, obwohl sich keine sehen lassen, und sie träumen von einer zentralisierten, stillstehenden und logistisch absolut kontrollierten Welt.

In ihren Frühstücksgesprächen versuchen die Diktatoren auf verschiedene Weise ihre diktatorischen Systeme argumentativ zu verteidigen. Eine Strategie ist, die Elendszustände ihrer Länder, in denen Analphabetismus und Armut verbreitet sind, als selbstverständlich vorauszusetzen, wobei ihre diktatorische Politik als vernünftig und gerecht erscheint. Da ein Großteil des Volkes nicht lesen kann, wäre es nämlich ihrer Argumentation zur Folge sinnlos, eine Erscheinung wie Pressefreiheit einzuführen. Darüber hinaus nützen sie die Vagheit vieler positiv konnotierter Begriffe aus, um ihre Politik zu beschönigen. Dadurch machen sie sich für Gegenargumente unangreifbar, wobei ihre Machtstellung gesichert wird.

Die Macht der Diktatoren ist aber keineswegs stabil und absolut. In ihren Ländern werden die Regierungen ständig durch Putsche gewechselt und die Diktatoren sind in der Gegenwart des Stückes selbst schon gestürzt. Zu dieser äußeren Instabilität kommt auch eine innere Spaltung. Ein Dilemma der Selbstherrschaft ist nämlich, dass man, da man selbst alle hohen Positionen in der Gesellschaft innehat, Vertreter konkurrierender Interessen wird, und deswegen gegen sich selbst gestellt wird. Als eine Folge dieser Instabilität der weltlichen Macht lässt sich die Tendenz zur Weltflucht verstehen, welche die Diktatoren gleich anderen Figuren in Lettaus Büchern, wie zum Beispiel die Offiziere in *Feinde*, aufweisen. Diese drückt sich teils darin aus, dass sie sich physisch von der Welt isolieren und teils, dass sie sich Träumen von einer absoluten Stille oder von ewigen Ideen, die sich nicht verwirklichen lassen, widmen.

Noch expliziter als in den beiden *Feinde*-Texten in *Feinde* sind die wirklichkeitsbezogenen, politisch-kritischen Züge des Stückes. Aus dem Anhang geht hervor, dass viele der zugleich zynischen und dummen Äußerungen der Diktatoren von wirklichen Machthabern in Lateinamerika oder in den USA stammen, die dabei sowohl kritisiert als auch lächerlich gemacht werden. Auch wird im Stück, wie auch zum gewissen Teil in den *Feinde*-Texten, satirische Kritik an indifferenten, unengagierten Künstlern sowie künstlerischen und wissenschaftlichen Richtungen der Zeit geübt.

Diesen zeitspezifischen Zügen zum Trotz lässt sich die Hauptthematik des Stückes als universell verstehen und knüpft an die Thematik der früheren Bücher Lettaus an. Die Diktatoren sind nicht Abbildungen realer Machthaber, sondern stellen wie die Offiziere in *Feinde* hauptsächlich Typen dar, die für alle Zeiten gängig sind. Als solche suchen sie eine absolute Macht, die über die konkreten politischen Verhältnisse ihrer Zeit hinausgeht. Wie viele andere Machtfiguren in Lettaus Büchern entziehen sie sich auch der Welt, da sich ihre Ideale nicht verwirklichen lassen.

Auch die im Stück zentrale kritische Auseinandersetzung mit der Sprache und Rhetorik der Macht lässt sich, wie viele Rezensenten richtig bemerken, als universell und über die lateinamerikanischen Militärdiktaturen hinausgehend verstehen. Gleichzeitig knüpft aber diese Macht- und Sprachkritik, die auch *Feinde* prägt und darüber hinaus in Lettaus Essays hervorsteht, an sich an eine Tendenz der Gegenwart an. Sie lässt sich nämlich als ein Ausdruck der vor allem in Deutschland während der Nachkriegszeit verbreiteten Debatte über die Sprache der Macht und der Bürokratie verstehen.¹⁵⁵ Die Macht- und Sprachkritik in *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* lässt sich wegen ihrer Intentionalität und ihrer – im Verhältnis zu Lettaus übrigen Schreiben – größeren Eindeutigkeit darüber hinaus eher als ein ‚moderner‘ als ein ‚postmoderner‘ Zug betrachten.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Vgl. dazu Koskella, S. 24-38.

¹⁵⁶ Zwar können auch postmoderne Werke gesellschaftskritisch sein. Die postmoderne Kritik wird aber in höherem Grad, als in *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* der Fall ist, die sich eher einer modernen, satirischen Tradition anschließen, relativiert und verunsichert. Vgl. zur postmodernen Gesellschaftskritik beispielsweise Winfred Flucks Artikel zur Kulturkritik Thomas Pynchons: Winfred Fluck: „Literarische Postmoderne und Poststrukturalismus: Thomas Pynchon“. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart, 1992, S. 25-38, hier: S. 33-37. Vgl. dazu auch Henk Harbers: „Gibt es eine ‚postmoderne‘ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs“. In: *Literatur für Leser*, Nr. 1, 1997, S. 52-69, hier: S. 64.

6. Zur Frage der Himmelsrichtungen

In den Rezensionen zum fünften Buch Reinhard Lettaus, der Kurzprosasammlung *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, kehren Worte wie ‚leicht‘ und verschiedene diminutive Ausdrücke zurück, welche in den Rezensionen zu den beiden ersten Büchern häufig anzutreffen sind, die aber in den Besprechungen der politischen Bücher *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* nicht vorkommen. Laut Friedhelm Sikora wird im Buch eine „[l]eichtfüßige Aufklärung“¹⁵⁷ betrieben, und Manfred Stuber betrachtet es als ein „leichtes, fast unernst hingeworfenes Werklein“, das aus „witzig-ironische[n] Fingerübungen“¹⁵⁸ besteht. Die Einstellung der Rezensenten zu der von ihnen aufgefassten Leichtigkeit variiert. Während die Witzigkeit des Buches einigen Rezensenten ein Vergnügen macht,¹⁵⁹ betrachten andere die ihrer Meinung nach inhaltliche Leere und rein formale Virtuosität Lettaus als einen Mangel. Trotz der autobiographischen Züge des Buches sei es Lettau misslungen, gewichtige Themen und eigene Erfahrungen auf eine treffende Weise zu gestalten.¹⁶⁰

Anders als in den Rezensionen zu *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* und *Auftritt Manigs* sind sich aber die Rezensenten, was die Leichtigkeit des Buches betrifft, nicht einig. Es gibt in diesem Fall auch manche Rezensenten, die verbindliche Themen und ein gesellschaftskritisches Potential im Buch erkennen. So lesen Gerd Herholz und Jean-Christoph Anman das Buch als eine Auseinandersetzung mit dem Ethnozentrismus bzw. dem Zustand der Welt als Simulation.¹⁶¹ Werner Irro versteht das Buch – sowie Lettaus Schreiben überhaupt – als eine Umsetzung seiner Poetik des unmittelbaren und neutralen Wahrnehmens, wodurch die

¹⁵⁷ Friedhelm Sikora: „Leichtfüßige Aufklärung“. In: *Nürnberger Zeitung*, 19.11.1988.

¹⁵⁸ Manfred Stuber: „Osten, Westen, Norden und Süden. Reinhard Lettaus witzig-ironische Fingerübungen ‚Zur Frage der Himmelsrichtungen‘“. In: *Mittelbayerische Zeitung*, 4.5.1988.

¹⁵⁹ Vgl. Stuber: „Osten, Westen, Norden und Süden“. – Sikora: „Leichtfüßige Aufklärung“. – Angela Praesent: „Der Irrgarten am Weglaufetag. Reinhard Lettaus ‚Zur Frage der Himmelsrichtungen‘ – Denksalto“. In: *Weltwoche*, 19.5.1988.

¹⁶⁰ Vgl. Joachim Kaiser: „Leichtigkeit und Leere. Zur Frage der perfekten Schreibekunst Reinhard Lettaus“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 30.3.1988. – Walter Hinck: „Gedämpfte Freude mit der Dialektik. Reinhard Lettaus Rückkehr zur Literatur“. In: *FAZ*, 29.3.1988.

¹⁶¹ Vgl. Gerd Herholz: „Als wir das nächste Dorf noch erfinden mußten, war dort mehr los“. In: *Deutsche Volkszeitung*, 22.4.1988. – Jean-Christophe Anman: „Das Verschwinden der Wirklichkeit“. In: *Du*, Okt. 1988.

Verhältnisse der Welt auf eine treffende Weise bloßgelegt und ‚zum Sprechen‘ gebracht werden.¹⁶²

Auch in dem einzigen längeren Forschungsbeitrag zum Buch, Edgar Platens *Zur Frage der Himmelsrichtungen von Reinhard Lettau oder: Die Auflösung des Standpunktes und seiner Ordnungen* wird diese Auffassung vertreten. Ähnlich wie einige Rezensenten liest Platen das Buch vor dem Hintergrund der Poetik Lettaus und versteht es darüber hinaus als eine Auseinandersetzung mit der neuzeitlichen subjektivistischen Philosophie und deren Ansprüche auf absolute Standpunkte. Durch die Setzung von Lettaus eigenem Geburtsort Erfurt als Mittelpunkt der Welt, die nur die Beliebigkeit eines derartigen Verfahrens bloßlegt, wird, so Platen, jeder absolute Wahrheitsanspruch ironisch dekonstruiert.¹⁶³

Die Tatsache, dass viele Rezensenten nur die witzigen Züge des Buches betonen, lässt vermuten, dass Lettau mit *Zur Frage der Himmelsrichtungen* die politische und explizit verbindliche Thematik von *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* verlassen hat und sich wieder den Erstlingswerken und deren zwar nicht nur ‚leichter‘, aber in höherem Grad allgemeiner Thematik angenähert hat. Im Gegensatz dazu deutet aber die Hervorhebung philosophischer Themen einiger Kritiker und Edgar Platens an, dass auch Ansätze der beiden vorangehenden Bücher in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* aufgegriffen werden. Der Grad der Wirklichkeitsbezüge und Gesellschaftskritik des Buches und wie es sich, was dies betrifft, ins Gesamtwerk Lettaus einstufen lässt, wird vor allem im letzten Kapitel dieser Analyse untersucht.

Zuvor werden die einzelnen Themen des Buches sowie, um die Werkkontinuität zu verfolgen, die thematische Verbindung des Buches mit den früheren Büchern Lettaus untersucht. In Kapitel 6.1. und 6.2. werden die Suche und das Finden des Mittelpunktes der Welt sowie die Eigenschaften dieses Zentrums analysiert. Dabei stellt sich vor allem die Frage, ob sich die Vorstellung des Zentrums der Welt mit dem Ideal der Stabilität und absoluten Wahrheit, das durchgehend in Lettaus Büchern angestrebt wird, in Verbindung bringen lässt. Im vierten Kapitel wird die Welt außerhalb des gedachten Zentrums Thüringen untersucht, die sich als dessen Gegenpol ankündigt. Im fünften Kapitel wird auf die Probleme und die Paradoxe der Vorstellung des absoluten Zentrums eingegangen, die dieses zu dekonstruieren scheinen.

¹⁶² Vgl. Werner Irro: „Von Erfurt aus. Reinhard Lettaus neue Prosastücke“. In: *Frankfurter Rundschau*, 26.3.1988.

¹⁶³ Vgl. Platen, S. 65-67.

6.1. Die Suche nach dem Zentrum der Welt

Das Thema der ersten sieben Texte des Buches,¹⁶⁴ die deutlicher als die übrigen Texte sprachlich und inhaltlich zusammenhängen, ist die vom Ich-Erzähler vorgeschlagene, vermeintlich wissenschaftliche Suche nach einem Mittelpunkt der Welt, von dem aus sich die Himmelsrichtungen im absoluten Sinne bestimmen ließen. Den Ich-Erzähler des Buches stört nämlich die grundsätzliche Relativität der Himmelsrichtungen, und zwar dass sich die Himmelsrichtungen eines Ortes ständig je nach dem Ort des Betrachtens verändern. Dies setzt er totalem Chaos gleich, was sich in seiner Zurückweisung eines gedachten Kritikers seines ‚Vorschlags‘ zeigt. Um die Relativität der Himmelsrichtungen hervorzuheben, würde der Kritiker bemerken, dass beim Gehen in eine Richtung diese sich mit jedem Schritt in die entgegengesetzte verwandelt. Um dies zu widerlegen, malt der Erzähler ein Szenario der totalen Desorientierung und Verschmelzung aller Richtungen aus, die, wie er meint, die letztendliche Folge der Relativität wäre:

Sonst wehte vom Westen her Westwind nach Westen, Armeen verteidigten sich gegen sich selbst, [...] man bliebe, auch wenn man blieb, nie dort, wo man blieb, sah nichts, was man sah, an jeder Stelle mit allen schrecklich vereint. (274)

Auch der Widerspruch zwischen der relativen Betrachtungsweise und der traditionellen Zuordnung von Ländern und Weltteilen zu bestimmten Himmelsrichtungen stört den Erzähler. Ganz am Anfang des Buches, als sich der Erzähler in Kalifornien befindet, bemerkt er zu seinem Erstauen, wie ein Freund von ihm in einer Diskussion über ‚die westliche Welt‘ zwar logisch mit der Hand westwärts über den Pazifik, dabei aber auf traditionell zum Osten gehörende Länder, nämlich auf China und Russland, zeigt.

Gilt es, entgegnete ich, nicht als ausgemacht, daß jene Länder zum Osten gehören? Wenn Du in den Westen zeigst, zeigst Du dann nicht in den Osten? Ist es also nicht ungünstig für Euch, an beiden Küsten von Osten umgeben zu sein? Der wirkliche Osten, wenn ihr ihn sucht, ist im Westen, während der Westen, von dem ihr sprecht, weit im Osten entfernt ist! (271)

Hier zeigt sich, dass der Erzähler, indem er vom „wirkliche[n] Osten“ spricht, die historische Einteilung der Welt in bestimmte Himmelsrichtungen für universell wahr und konstant hält. Er übersieht somit die Konstruiertheit und die Veränderlichkeit dieser Einteilung.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Die kurzen Prosatexte des Buches sind hauptsächlich reflektierenden und nicht narrativen Charakters, weswegen sie sich am besten als ‚Texte‘ bezeichnen lassen.

¹⁶⁵ Zur historischen Veränderlichkeit der Begriffe ‚Osten‘ und ‚Westen‘, vgl. Frithjof Benjamin Schenk: „Mental Maps. Die Konstruktion von geographischen Räumen in Europa seit der Aufklärung“. In: *Geschichte und Gesellschaft*, Nr. 3, 2002, S. 493-514. Schenk, der kurz auf *Zur Frage Himmelsrichtungen* hinweist (vgl. *ibid.*, Fußnote 19. S.

Die Tatsache, dass die relative Bestimmung der Himmelsrichtung eines Ortes nicht immer mit der Himmelsrichtung des Ortes im politisch-historischen Sinne übereinstimmt, veranlasst den Erzähler einen fixen Punkt, ein Zentrum der Welt, zu suchen, an dem „lokaler und universaler Standpunkt versöhnt wären“ (273). Um dieses Zentrum zu finden, stellt sich der Erzähler eine Art wissenschaftliche Expedition vor, die sich zum „vermuteten Punkt“ begeben würde, um dort mittels Interviews mit der Bevölkerung des Ortes zur exakten Stelle zu gelangen:

Zur Ermittlung jenes vielleicht festen, vielleicht sich ein wenig bewegenden Fleckens, an welchem lokaler und universaler Standpunkt versöhnt wären, nun folgender Vorschlag. Man postiere am vermuteten Punkt jener Übereinstimmung sowie in dessen Umgebung, z.B. Bindersleben und Ilversgehoven, wissenschaftliche Hilfskräfte in angemessener Zahl, welche innerhalb ihnen zugewiesener, begrenzter Reviere hin- und herschlendernd verharren, um begegnende Passanten nach den Himmelsrichtungen zu befragen, in welchen diese nun nicht etwa New York oder Moskau, sondern Wuta, Schellroda vermuten. (273)

Die Wissenschaftsparodie ist im Zitat auffallend. Rein formal, was die Sprache und die Gliederung betrifft, folgt die Darstellung der vorgeschlagenen Suche nach dem Mittelpunkt in den ersten sieben Texten des Buches einer wissenschaftlichen Arbeit. Stilgerecht beschreibt der Erzähler zunächst das Problem und geht danach auf die Methode ein, die angewandt werden soll, um es zu lösen. Der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und Neutralität gerät aber deutlich ins Schwanken, zum einen durch die eigentümliche und betreffs ihrer Tragfähigkeit nie begründete Interviewmethode und zum anderen und vor allem, weil das Ziel der Suche bereits von vornherein festgelegt worden ist. Die Orte Bindersleben und Ilversgehoven, die im Zitat erwähnt werden, sind nämlich Teile von Erfurt, dessen zentrale Platzierung außerdem schon im ersten Text angedeutet wird (vgl. 271).

Als Grund dafür, dass der Erzähler gerade Erfurt als Mittelpunkt der Welt vermutet und es schließlich dazu ernennt, lässt sich die Tatsache verstehen, dass er selbst daher stammt, worauf seine gute Lokalkennntnis, und zwar dass er Bindersleben und Ilversgehoven kennt, hinweist.¹⁶⁶ Darüber hinaus, dass dies seine Subjektivität enthüllt und seine Glaubwürdigkeit als neutraler Forscher untergräbt, deutet die Ernennung des Heimatortes zum Mittelpunkt der Welt an, dass der Erzähler nicht nur

497), bemerkt zum Beispiel, dass die heutige Vorstellung von Russland als zum ‚Osten‘ gehörig, nur auf den Anfang des 19. Jahrhunderts zurückgeht und dass Russland vorher als ein Land im ‚Norden‘ betrachtet wurde. Vgl. *ibid.*, S. 502-504.

¹⁶⁶ Auch Lettau stammt aus Erfurt und hat wie der Erzähler in Kalifornien gelebt. Diese biographische Korrespondenz hebt zum Teil den Unterschied zwischen Autor und Erzähler auf und verwandelt die Parodie der Darstellung in Selbstparodie.

darauf abzielt, einen festen Punkt irgendwo auf der Erde zu finden, der als Fixpunkt dienen und die Welt und die Himmelsrichtungen stabilisieren könnte, sondern es weist auch darauf hin, dass er eine eigene feste Identität sucht.

Teils machen das ‚Land‘ Thüringen und die Stadt Erfurt den Mittelpunkt aus. Teils bildet das eigene Haus das Zentrum der Welt, wobei in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* das in Lettaus Schreiben häufig vorkommende Motiv des Hauses als eines stabilen Fixpunktes der Welt aufgegriffen wird. Am Ende ihrer Nachforschungen findet die gedachte wissenschaftliche Expedition nämlich das exakte Zentrum mitten in einem Haus, und zwar im Wohnzimmer eines Erfurter Bürgers, der Nippold heißt (vgl. 273). Auch später kommen Häuser als Repräsentanten des stabilen Zentrums vor. Im achten Text, in dem ‚Thüringen‘ und ‚Haus‘ als Begriffe verschmelzen, steht der Erzähler in der warmen Stube seines Hauses und erwägt, ob er in die Welt gehen oder lieber zu Hause bleiben will. Schließlich stellt er fest: „[...] also Haus oder Welt, also doch lieber Haus, also Thüringen.“ (277)

Der Grund dafür, dass der Erzähler das Zentrum der Welt finden und die Himmelsrichtungen in absolutem Sinne festlegen will, scheint also zweifach zu sein. Teils strebt der Erzähler wie viele andere Figuren in Lettaus Büchern Stabilität an, teils sucht er eine eigene Identität. Der Grund ist somit zum großen Teil subjektiv, was die mangelnde wissenschaftliche Neutralität und die zweifelhaften Resultate seiner Untersuchung erklärt. Der Mittelpunkt wird schon im Voraus als Erfurt angenommen, das der Geburtsort sowohl des Erzählers als auch des Autors Lettau ist. Es lässt sich deshalb vermuten, dass es dabei um Wunschvorstellungen und, wie im Fall des historischen ‚Ostens‘ und ‚Westens‘, eher um Konstrukte als um Realitäten geht. Auf die Frage des realen bzw. fiktiven Status des Mittelpunktes wird in Kapitel 6.4. näher eingegangen.

6.2. Die Eigenschaften Thüringens als Zentrum der Welt

Wichtige Kennzeichen des gedachten Weltzentrums sind Stabilität und Ordnung. Von dem Gesichtspunkt des Thüringer Erzählers aus ist alles, was innerhalb der Grenzen Thüringens liegt, fest und konkret. So sind die Häuser in Thüringen stabiler als die Häuser außerhalb Thüringens:

Reisende bewundern die Standhaftigkeit unsrer Häuser. „Man tritt“, rufen sie, „bei Ihnen gegen ein Haus, und es bleibt ruhig stehn.“ Je weiter von Erfurt entfernt, desto zarter die Häuser, die der Wanderer antrifft. Wer in ihnen lacht, steht im Freien, über ihm steigt das Haus schillernd empor. (283)

Auch Isolation kennzeichnet das Zentrum. Der Thüringer Erzähler will das Reisen schlechthin „abschaffen“ und fordert letztendlich zum totalen Stillsitzen auf:

Das Reisen, das man abschaffen sollte, ist der Triumph von Personen, dort, wo sie sind, nicht zu sein. Von der Eisenbahn heißt es in Thüringen: „Die Eisenbahn befördert Idioten von einem Ort an einen andern Ort.“ Also sitz’ still und bewege Dich nicht! (278)

Aus dem Zitat geht hervor, dass Reisen, sogar selbst die kleinste Bewegung, Selbstverlust bedeutet. Beim Bewegen verliert man seinen festen Punkt, und um dies zu vermeiden, muss man absolut still sitzen. Die einzige Möglichkeit, die stabile Identität zu bewahren, ist somit die absolute Isolation von der umgebenden Welt. Entweder bleiben die Figuren zu Hause oder gehen in die Welt, in der sie das Eigene vollständig verlieren. Der Verlust der Identität, vor allem der identitätsstiftenden persönlichen Geschichte beim Verlassen des Hauses, wird im neunten Text auf zugespitzte Weise ausgedrückt, in dem das Haus metonymisch für die ganze Identität steht. Darin wird nämlich festgestellt, dass es unmöglich ist, das Haus, „auch wenn es ganz klein wäre“ (277), auf eine Reise mitzunehmen, was zur Folge hat, dass man beim Reisen seine ganze Geschichte, seine Erfahrungen und Kenntnisse, hinter sich lassen muss: „Es will im Prinzip niemand etwas Mitgebrachtes sehen [...]. Am besten, man tut immer so, als hätte man nichts bei sich, wüßte nichts, kennte niemanden.“ (277f.)

Der für die Identität notwendigen Isolation zufolge hat das erzählte Land Thüringen anders als England, dessen Kolonialismus im 38. Text beschrieben wird (vgl. 295), keinen Expansionswillen. Nur ausnahmsweise sind Thüringer weggereist, um auf kolonialistische Weise fremden Ländern Thüringer Gebräuche und Muster aufzuzwingen, was ihnen aber anscheinend nie gelang (vgl. 295f.). Die Thüringer haben mit anderen Ländern angeblich nie Krieg geführt, sondern „das Übel kam immer aus den entfernteren Ecken des Nordens, Südens, Ostens und Westens“ (290). Stattdessen bemühen sich die Thüringer darum, ihr Land gegen fremde Einflüsse zu schützen. Dieser Protektionismus lässt sich als eine Folge des ‚Großen Weglaufetages‘ verstehen (vgl. 291), an dem alle Menschen der Welt in das Idealland Thüringen zogen und Thüringen von Fremden „fast überannt“ (292) wurde.

Die Isolation Thüringens ist wegen möglich aufgrund von dessen Selbstgenügsamkeit. Alles, was die Thüringer brauchen, befindet sich nämlich in ihrer unmittelbaren Nähe, weshalb Thüringen keinen Handel oder übrigen Austausch mit anderen Ländern nötig hat: „In Thüringen stehen die Sachen da, wo sie gebraucht werden. Was man nicht sieht, ist nicht da. Was man nicht braucht, gibt es nicht.“ (282)

Neben Eigenschaften wie Stabilität und Selbstgenügsamkeit ist Thüringen als Fixpunkt und Zentrum der Welt auch durch Ursprünglichkeit und Echtheit gekennzeichnet. Thüringen scheint überhaupt das einzig genuine Land der Welt zu sein, während andere Länder, was im nächsten Kapitel näher erörtert wird, als ‚nachgemacht‘ gelten. Das Geschehen im Buch ist zwar durchgehend von Zeitlosigkeit geprägt und Datierungen sind selten. Die wenigen, die vorkommen, betreffen aber Thüringen. Aus dem 15. Text geht hervor, dass die Geschichte Thüringens mindestens ins 14. Jahrhundert zurückreicht (vgl. 281), und im 19. Text wird die wenigstens sechshundertjährige Musiktradition Thüringens genannt (vgl. 283).

Die Ursprünglichkeit und Echtheit Thüringens zeigen sich auch in der Sprache. Der Erzähler deutet an, dass die Verbindung zwischen Wort und Sache in Thüringen ganz eng ist, und zwar dass thüringische Wörter nur auf thüringische und keine fremden Phänomene hinweisen können. So lehnt er die Benennung von fremden Erscheinungen als ‚Tür‘ oder ‚Straße‘ ab, weil diese von ihren thüringischen Entsprechungen abweichen (vgl. 279). Im 28. Text wird keine referenzielle Variation hinsichtlich Seen akzeptiert. In diesem deutlich ironischen Text weist der thüringische Kaiser die Beschreibung von einem Gewässer außerhalb Thüringens als See zurück, weil ihm typische thüringische Attribute fehlen:

WIR wollen UNS des Vorfalls in hundert Jahren noch einmal annehmen, wenn um die Sache Bäume herumstehen, wie an meinem Königsee. Dies hier haben WIR bei der Anreise seit Tagen erblickt. Etwas, was man so weit schon sehen kann, ist alles mögliche, nur kein See.“ (289)¹⁶⁷

Dieser angedeuteten referentiellen Stabilität der thüringischen Sprache wird aber durch die Beobachtung des thüringischen Erzählers, dass die Wörter in einem Satz einander beeinflussen und verändern, widersprochen: „Das Geheimnis, daß jedes in einen Satz hineingetragene Wort sich in der fremden Umgebung verändert, kann man nicht verraten, weil es keiner glaubt [...].“ (303) Wie im Fall der Menschen führt also auch im Fall der Wörter das Zusammentreffen mit anderen Elementen zur Destabilisierung der Identität. Die Genuinität und Stabilität der thüringischen Sprache ließen sich demzufolge nur in der Isolation der Begriffe von jedem kommunikativen Zusammenhang vorstellen. Dies könnte weiter die indirekt angedeutete Wortkargheit der Thüringer erklären. Die Sprachen außerhalb Thüringens enthalten nämlich nach der Meinung des Erzählers „viele überflüssige Ausdrücke“ (286), was das Übersetzen aus diesen Sprachen in die thüringische Sprache erschwert.

Die thüringische Sprache scheint auch die einzig vollkommene und grammatisch komplexe Sprache zu sein, während die Sprachen der übrigen

¹⁶⁷ Dieser Text ist in der Erstausgabe von *Zur Frage der Himmelsrichtungen* nicht enthalten.

Welt sich unvollkommen und degeneriert darstellen. So wird im 37. Text vor allem Chinesisch, auch aber Englisch, wegen ihres Mangels an grammatischen Formen vom thüringischen Erzähler kritisiert:

Man hört, die Chinesen haben irgendwann die Konjugationen aus der Tasche verloren, unterwegs liegenlassen, vergessen, verwettet, verspielt, gegen etwas anderes eingetauscht, jedenfalls eines Tages waren sie weg: sämtliche finiten Formen, sogar, wie im Englischen längst, der Infinitiv [...]. Natürlich ist von einer derart verlotterten Sprache, was eine mögliche Literatur angeht, nichts zu erwarten. (294)

Im Aufsatz *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* setzt sich Jacques Derrida mit dem Glauben an eine absolute Wahrheit der ‚metaphysischen‘ Philosophie des Abendlandes auseinander. Laut Derrida hat nur der Name des Absolutums im Laufe der Geschichte gewechselt, wobei es zum Beispiel ‚Gott‘, ‚Essenz‘ oder ‚Bewusstsein‘ genannt worden ist. Die Eigenschaften des absoluten Zentrums der Welt sind aber konstant geblieben. Diese Eigenschaften sind laut Derrida vor allem Ursprünglichkeit, Stille, Stabilität und Selbstpräsenz und stimmen also im Wesentlichen mit denen überein, die in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* Thüringen zugeschrieben werden.¹⁶⁸ In seinem Aufsatz hebt Derrida ein Paradox des zentralistischen Denkens hervor, das darin bestehe, dass das Zentrum einer Struktur als ein Element sowohl innerhalb als auch außerhalb dieser Struktur aufgefasst wird. Außerhalb der Struktur befinde sich der Mittelpunkt in dem Sinne, dass er in seiner Stille am Spiel der umgebenden Elemente nicht teilnehme.¹⁶⁹ Auch diese Paradoxie lässt sich auf *Zur Frage der Himmelsrichtungen* beziehen, denn Thüringen ist sowohl das Zentrum der Welt als auch in dem Sinne außerhalb der Welt, dass es davon isoliert ist. Ebenfalls befindet sich das in sich selbst verankerte Individuum, das nie in die Welt reist, sondern absolut still sitzt, außerhalb der Welt.

Charakteristisch für das zentralistische Weltbild ist laut Derrida auch, dass Ursprung und Ziel dasselbe Ideal ausmachen und dass die Geschichte deswegen als eine statische Wiederholung aufgefasst wird.¹⁷⁰ Das letztere stimmt auch mit Thüringen überein, dessen Geschichte häufig als eine statische Wiederholung dargestellt wird. So werden im 19. Text Personen beschrieben, die sich auf eine Weise verhalten, als „kochten sie vor

¹⁶⁸ Vgl. Derrida: „Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences“, S. 278-281.

¹⁶⁹ Vgl. *ibid.*, S. 279.

¹⁷⁰ Die Vorstellung der Geschichte als unveränderlicher Wiederholung prägt laut Derrida unter anderem Husserls Phänomenologie, die er in *La Voix et le phénomène* durch das Bloßlegen deren Paradoxe dekonstruiert. Vgl. Jacques Derrida: *Speech and Phenomena* (übers. v. David B. Allison, frz. Orig. *La Voix et le Phénomène*, 1967). Evanston, 1973, S. 52f.

zweihundert Jahren in Thüringen oder hörten vor zweihundert Jahren vor vierhundert Jahren geschriebene Musik“ (283). Auf ähnliche Weise wird im 34. Text die Geschichte als ständige Wiederholung einer ursprünglichen Erfahrung dargestellt:

„In diesem Moment wissen wir, daß wir daheim wissen werden, daß wir hier auf dem Platz stehen, den wir überquert haben, und vorliegende Notiz machen, die wir heute abend studieren werden, während wir sie jetzt sogar schreiben, es sei denn, wir kehrten zur Überprüfung der Geschichte auf diesen Platz heute abend zurück, um zu erleben, daß wir hier jetzt zum zweiten Mal auf dem Platz, den wir überquert haben, stehen und diese geschichtliche Notiz erneuern, kurz: wir machen Geschichte.[...]“ (292)

Aus dem Zitat geht hervor, dass das ‚geschichtliche‘ Ereignis, das durch Niederschreiben oder Rückkehr zum selben Platz wiederholt wird, ganz alltäglich ist. Es lässt sich deswegen eher als ein willkürliches Beispiel für den im Zitat beschriebenen Prozess auffassen, eine zeitliche Kontinuität zu konstituieren. Diese Kontinuität scheint darin zu bestehen, jeden Augenblick durch die Wiederholung festzuhalten, und läuft somit eigentlich auf Stillstand hinaus. Die Unmöglichkeit dieses Versuches der Wiederholung wird durch die umständliche Sprache des Stückes hervorgehoben. Im folgenden Absatz drückt sich der Wunsch nach Stabilität und Stillstand durch Spiegelungen des Selbst aus: „Was sie dort sehen, sind wir, wie wir sehen, daß wir von uns gesehen werden, um jetzt sehen zu können, daß wir sehen, wie wir uns sahen.“ (293) Vergangenheit und Zukunft greifen hier auf eine kreislaufähnliche Weise ineinander, was, dem Stillsitzen ähnlich, jede Veränderung abwehrt.

Die Kennzeichen des Zentrums sind also Stabilität, Kontinuität, Selbstpräsenz und Ursprünglichkeit. Diese Eigenschaften hängen davon ab, dass das vorgestellte Zentrum isoliert und von der umgebenden Welt geschützt wird. Auf der Ebene des Landes Thüringen drückt sich die Isolation in Protektionismus und einem mangelnden Interesse an Kriegen, Kolonialismus und Expansion aus. Auf der Ebene des einzelnen Individuums bedeutet es einen Verzicht auf Reisen und letztendlich absolutes Stillsitzen, da die Selbstverankerung und feste Identität mit der kleinsten Bewegung erschüttert werden.

6.3. Die Welt außerhalb von Thüringen

Im Unterschied zur Stille und Stabilität des zentral strukturierten und geschlossenen Thüringens ist die Welt außerhalb von Thüringen von Offenheit, Instabilität und Grenzenlosigkeit geprägt. Sie entspricht dadurch dem Bild vom Chaos, das der Erzähler im zweiten Text als eine befürchtete Folge der Relativität ausmalt (vgl. 274). Den „kürzlich erfundenen

Ländern“ (284) fehlt zum Beispiel das Zentrum des alten Landes Thüringens. Sie sind mit ihren nur geradeaus laufenden Straßen ganz offen und zudem unbeständig (vgl. 284f.).

Wichtige Kennzeichen der Welt außerhalb von Thüringen sind das verbreitete Reisen und die Kommunikation, die zur Instabilität und zum Chaos beitragen. Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, dass die stabile Identität das absolute Stillsitzen fordert, während bereits die kleinste Bewegung bedeutet, dass man die Identität verliert. Demzufolge geht in der Welt außerhalb von Thüringen die Identität verloren, was zur Aufhebung aller individuellen Unterschiede führt. Im zehnten Text wird eine durch Reisen und Kommunikation vollständig homogenisierte Welt geschildert, in der alle ihren Ursprung verloren haben und von überall her kommen:

„Wir kommen gerade von überallher, wo wir alles gesehen haben, und fahren überallhin, wo wir mit allen sprechen. Wir haben dort, wo wir alles gekauft haben, allen alles mitgebracht, was wir vorher bei den andern gekauft haben, die damals gerade da waren, wo wir jetzt sind. [...]“ (278)

Ähnlich wie in der Welt der ‚Simulation‘, die von Jean Baudrillard beschrieben wird, geht in dieser Welt jede Authentizität verloren.¹⁷¹ Stattdessen kommen alle Erscheinungen nur in nachgemachter Form vor. Länder, wie vor allem die USA, haben zum Beispiel ‚nachgemachte‘ Himmelsrichtungen (vgl. 275), und wenn Individuen oder Völker sich treffen, machen sie sich gegenseitig nach, so dass zwischen Original und Kopie nicht zu unterscheiden ist (vgl. 297f.)

Da es nichts Wirkliches gibt, wird in dieser Scheinwelt nichts ernst genommen, sondern alles ist nur ein Spiel. So werden Kriege zum Spaß geführt. Beide Seiten siegen darin und die Aggressivität und der Kampfwillen sind nur Schein: „[...] irgendwann muß man aufstehn und etwas Böses tun, sonst gilt es nicht. [...] Nur wenn einer kommt und will einen erobern, muß man so tun, als wolle man nicht verlieren, sonst vergeht ihm die Lust [...].“ (300)

In Baudrillards Philosophie ist die Simulation mit dem spätmodernen Zustand der ‚Posthistoire‘ verknüpft. Die ganze Welt sei schon entdeckt und ausgebeutet, weswegen es für das Andersartige und Originelle keinen Existenzraum mehr gebe. Das einzig Mögliche sind die Reproduktion und Duplikation von allem, wobei die Wirklichkeit, die Phantasie sowie alle echten Gefühle verloren gehen und durch indifferente Zeichen ersetzt werden.¹⁷² Ähnliche Gedanken lassen sich in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* finden. Im 47. Text wird eine Welt der Indifferenz und Erschöpfung geschildert, in der es nichts Lebendiges, keine echten Gefühle oder Erlebnisse, sondern nur Ohnmacht gibt: „Statt auf einem Feld zu

¹⁷¹ Vgl. Baudrillard: *Simulations*, S. 58.

¹⁷² Vgl. *ibid.*, S. 158.

erfrieren, erstickt man daheim am Mangel von Luft, Wasser, Erde. Todesursache ist nicht deren Macht, sondern Ohnmacht, bald stirbt noch das Feuer an uns.“ (300)

Die Phänomene des Nachmachens und der Homogenisierung haben zum Teil mit Macht und Unterdrückung zu tun und erklären sich in gewisser Hinsicht mit den ungleichen ökonomischen und politischen Machtverhältnissen der Welt. Im Buch wird die USA-Kritik, die *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* kennzeichnet, aufgegriffen, wobei die angebliche Weltherrschaft der USA ironisiert wird. Die ganze Welt hat die USA nachgemacht, heißt es dabei, und zwar dergestalt, dass die Amerikaner „nirgendwohin fahren können, ohne sich selbst anzutreffen“ (275). Gleichzeitig kopieren aber die USA ihrerseits die übrige Welt und sind durch einen totalen Mangel an Echtheit gekennzeichnet, was mit der These Baudrillards übereinstimmt, dass die USA das Land sind, in dem die Simulation am verbreitetsten ist.¹⁷³ Das Amerika in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* hat nämlich alles nur „zum zweiten Mal“ (275), sowohl ein London als auch ein Japan in nachgemachter Form. Das nachgemachte Japan ist darüber hinaus sowohl „älter“ als auch „geräumiger“ (275) als das wirkliche Japan, was Baudrillards Theorie von dem ‚Simulacra‘ entspricht, das paradoxerweise als authentischer als das Original erscheinen kann.¹⁷⁴

In vielen Texten des Buches, in denen das Nachmachen thematisiert wird, wird mehr oder weniger direkt auf die Geschichte der Kolonisation und die westliche Dominanz über andere Weltteile hingewiesen. Als eine verdrehte Form der kolonialen Eroberung liest sich zum Beispiel der 48. Text, in dem Marokko zu Thüringen ‚gehören‘ will (vgl. 300). Im 30. Text, in dem auf den Golfkrieg zwischen Iran und Irak hingewiesen wird, werden die ‚alten‘ Kriege des Westens mitsamt Waffen nach den „neulich erst fertiggestellten Ländern“ (290), nämlich Iran und Irak, exportiert. Der 39. Text handelt von den wenigen wegreisenden Thüringern, die auf koloniale Weise einem fremden Land, das sie eben gegründet haben, das thüringische Muster aufzuzwingen versuchen:

„[...] In die Mitte des Landes baut einen Platz, nennt ihn ‚Französischer Platz‘. Auf die vier Seiten baut Rathaus, Bank, Kirche, Gericht, dahinter Schule und Polizei, in die Mitte den Park und in die Mitte des Parks ein Denkmal von mir, Eurem Onkel, bitte fangt an!“ (296)

¹⁷³ Vgl. *ibid.*, S. 24f. Vgl. auch das Buch *Amérique* von Baudrillard, in dem er die USA als das Land beschreibt, das alle Utopien verwirklicht hat, und zwar dadurch, dass Utopie und Wirklichkeit dort in der Simulation verschmolzen sind. Vgl. Jean Baudrillard: *America* (übers. v. Chris Turner, frz. Orig. *Amérique*, 1986). London, New York, 1988, S. 75-79.

¹⁷⁴ Vgl. Baudrillard: *Simulations*, S. 23.

Als eine Zuspitzung sowohl der Simulationstheorie Baudrillards als auch der Theorien postkolonialer Denker wie Edward Said, nach dem die Macht des Westens über andere Weltteile sich in dem Erzeugen von kontrollierbaren, stereotypen Bildern des Fremden ausdrückt, die von westlichen Referenzsystemen ausgehen und somit eine Angleichung des Fremden an das Eigene bedeuten,¹⁷⁵ liest sich in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* vor allem die ‚Erfindung‘ Chinas durch die Engländer. Als im Buch die Engländer nach China kamen, gab es nämlich nichts da, d. h. es gab nichts, was sie verstehen und worauf sie sich beziehen konnten. Deswegen erfanden sie alle klassischen Attribute, die traditionell mit China verknüpft werden, aber eigentlich also westliche Konstrukte sind. Sie wollten nämlich nicht „mit leeren Händen“ (295) nach Hause kommen, was die Legitimität Englands als Kolonialmacht natürlich gefährdet hätte:

„[...] Überall, wo wir hinkamen, war nichts, manchmal rannten Männer, schief, in die Richtung von Bergen, die übrigens kahl waren.“ / [...] Denn der gedachte Entdecker war in die Höhle eingetreten und hatte gesagt: „Hiermit gründe ich Dich! Du bist jetzt gegründet! Ich nenne Dich China und erfinde Dir jetzt eine Sprache. Die Häuser errichten wir morgen, am Dienstag die Mauer, am Mittwoch einen kleinen Palast. [...]“ (295)

Die Welt außerhalb Thüringens wird also als eine Welt des Scheins dargestellt, in der alle Unterschiede zugunsten einer weitgehenden Homogenisierung ausgeblendet werden - ein Bild der fremden Welt, das auch in anderen Büchern Lettaus, wie *Auftritt Manigs*, thematisiert wird.¹⁷⁶ Dieses Phänomen erklärt sich teilweise aus dem Reisen und der Kommunikation, die zum Selbstverlust führen. Im engeren Sinne hängt es auch mit kolonialen Machtverhältnissen zusammen, und zwar mit der Dominanz und Beeinflussung der westlichen Welt über andere Weltteile.

Die Welt außerhalb von Thüringen kann aber auch veränderlich, vielfältig und formlos erscheinen. Dass die Welt häufig als eine stereotype Scheinwelt aufgefasst wird, erklärt sich nämlich zum Teil aus dem Willen, dem Fremden und Andersartigen bekannte Formen zu geben. An sich lässt sich aber die Welt weder fassen noch beschreiben und wird deswegen als formlos und veränderlich aufgefasst. Im dreizehnten Text befindet sich zum Beispiel die mit dem Begriff „Land“ nicht übereinstimmende Wirklichkeit „in schwammiger Bewegung“ (280). Der 44. Text handelt von der ‚üppigen‘ Vielfalt der wirklichen, ungezähmten Natur der Menschen: „In Ihrer Erscheinung feiert die Natur ihre üppige Vielfalt! Wann platzten

¹⁷⁵ Vgl. Edward Said: *Orientalism. Western conceptions of the Orient*. London, 1995 (1. Ausgabe 1978), S. 5-9, 66f. Vgl. auch Jean Baudrillard, der bemerkt, dass zum Beispiel die Ethnologie, ähnlich wie die politische Macht, ihre Legitimität nur dadurch behalten kann, dass sie den Schein von Echtheit produziert und die Authentizität fremder Kulturen simuliert. Vgl. Baudrillard: *Simulations*, S. 13-15, 45.

¹⁷⁶ Vgl. Kapitel 3.1.2. der vorliegenden Arbeit.

sie aus dem Ei, das Ihre Mutter gelegt? Welche Schleimspur führt Sie hierher?“ (298) Die Welt kann sich auch als leer darstellen, was sich, wie Edgar Platen in *Reden von Ende* bemerkt, eben daraus erklärt, dass sie nicht verstanden wird.¹⁷⁷ So nehmen die Engländer, als sie nach China kommen, nur kahle Höhlen, Berge und Männer wahr, die ähnlich wie der flüchtige und allen Definitionen und Normen trotzen Feind in *Feinde* „schief“ den Bergen hinunter rennt: „Überall, wo wir hinkamen, war nichts, manchmal rannten Männer, schief, in die Richtung von Bergen, die übrigens kahl waren.“ (295) Veränderlichkeit sowie Leere kennzeichnen auch die „kürzlich erfundenen Länder“ im 21. und im 23. Text, die sich als der direkte Gegenpol zu Thüringen verstehen. Die im Unterschied zu Thüringen offene Struktur dieser Länder bedeutet einen Mangel an Stabilität und geschichtlicher Kontinuität, was dazu führt, dass die Einwohner dieser Länder in allem, was sie machen, immer aufs Neue anfangen müssen:

In diesen Gegenden, in denen es in alle Richtungen hin nur geradeaus geht, wenn man dort leben will, muß man viel können, z. B. wenn man lieber in einem Haus statt im Freien wohnt, muß man es bauen, und wenn es schon dasteht, täglich neu bauen können, ebenfalls Glas blasen, Wasser finden, d.h., man kommt zu gar nichts, vielleicht wäre man doch lieber in Erfurt geblieben, wo mehr Platz ist zu leben. (285)

Wie im Fall von China scheint die aufgefasste Leere der ‚neuen Länder‘ teilweise darauf zu beruhen, dass deren Struktur den Besuchern wesensfremd und unverständlich ist. Dies deutet die Tatsache an, dass die Besucher, obwohl sie die „erfrischende Leere“ (284) dort preisen, weder etwas finden noch wissen, wie man vorgehen soll, um etwas zu suchen (vgl. 284f.).

Um das Andersartige zu verstehen, ist eine andere Verhaltensweise als die kolonialistische oder die selbstzentrierte, ‚thüringische‘ erforderlich. In einigen Texten des Buches, in denen die thüringische Perspektive fehlt, setzt sich ein Wille des Erzählers durch, sich fremden Erscheinungen voraussetzungslos zu nähern und sie in ihrer Andersartigkeit und Partikularität zu erkennen. Von einem derartigen Versuch wird im letzten Kapitel des Buches erzählt, das von einer Bergbesteigung handelt. Der Erzähler, der mehrmals denselben Berg besteigt, versucht ihn jedesmal als einen „nur einmal vorkommenden Berg“ (303) zu behandeln. Als einmalig ist der Berg nur „mit sich selbst, nicht mit andern“ (303) vergleichbar. Er verändert sich stets dadurch, dass er immer „woanders“ (304) anfängt. Damit der Berg auf diese Weise erkannt wird, muss man ihn offenbar planlos besteigen und wie der Hund des Erzählers, „kein Engagement in irgendeine Richtung“ (304) aufweisen. Bei dieser Bejahung der

¹⁷⁷ Vgl. Platen, S. 76f.

Ziellosigkeit und Veränderlichkeit der Wirklichkeit wird der Berg nie in einer bestimmten Form fixiert und bleibt unbeschreibbar. Zwar kommen, wie der Erzähler feststellt, „[n]ach einigen Tagen, wenn man, aus einer neuen Richtung näherkommend, etwas wiedererkennt, [...] die Namen“ (304). Diese Namen, nämlich „Harfe, Hotel, Oberes Paradies“ (304), scheinen aber keine festen Definitionen des Berges, sondern eher freie Assoziationen auszumachen, die wie ihr Objekt Vielfalt und Veränderlichkeit ausdrücken.

Die phantasievollen Namensassoziationen wie auch der Hinweis auf Lettaus Poetik, die im voraussetzungslosen Verhalten des Erzählers gegenüber dem Berg zum Ausdruck kommt, deuten an, dass die Bergbesteigung im übertragenen Sinne ein künstlerisches Projekt ist.¹⁷⁸ Die Bergbesteigung wird im Text auch direkt mit dem Lesen von Büchern verglichen, wobei beide Tätigkeiten sich als Strategien verstehen, um dem verbreiteten kollektiven Nachmachen und der Homogenisierung der Welt zu entkommen.

Um es zu erproben, gehen wir jeden Tag auf den Berg, behandeln ihn also als nur einmal vorkommenden Berg, den man mit sich selbst, nicht mit andern vergleicht, wie man in einer Stadt, wenn man den Mut hierzu hat, nach Ankunft in einem Zimmer auf einem Stuhl einen Monat lang in einem Buch liest, ehe man später in Gegenden vordringt, wo die andern schon waren. (303)

Auch in den thematisch miteinander zusammenhängenden Texten 15, 31 und 36 erweist sich das Lesen als eine Möglichkeit sich der kollektivierten Welt zu entziehen, um etwas Andersartiges zu erleben.¹⁷⁹ Das Lesen und die Phantasie sind in diesen Texten nicht-kommunizierbare Alleinerlebnisse sowie Tätigkeiten, die es ermöglichen, sich selbst zu verändern und eine Vielfalt von Identitäten zu erproben. Der Mann, von dem der 36. Text handelt, scheint nämlich beim Lesen der ihn umgebenden Welt ganz abgewandt zu sein, obwohl er sich gleichzeitig auf einer Reise und unter Menschen befindet (vgl. 294). Im 15. Text unternimmt derselbe Mann einen Spaziergang, der sich in eine Phantasiewelt voll romantischer Abenteuer verwandelt, von denen er nach der Rückkehr zum alltäglichen Leben nur summarisch erzählen kann (vgl. 281). Im 31. Text erscheint er für die Umwelt abwechselnd als Offizier und Ingenieur, eine Unsicherheit

¹⁷⁸ Vgl. zu Lettaus Poetik Lettau: „Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen“, S. 9-11, 17f. Auch Edgar Platen knüpft in *Reden von Ende Zur Frage der Himmelsrichtungen* an Lettaus Poetologie an. Vgl. Platen, S. 79f.

¹⁷⁹ Dass die drei Texte von demselben Mann handeln, deuten die wiederkehrenden Motive an: die nähende Frau (im 15. und 31. Text) sowie der Offizier, der beim Zugfahren betrachtet wird (im 31. und 36. Text).

der Identität, die offenbar die Romane, die er ständig liest, verursachen (vgl. 291).¹⁸⁰

Die Welt außerhalb Thüringens wird also zum einen als stereotyp, nicht-authentisch und stagniert beschrieben. Zum anderen kann sie, insbesondere wenn die Ansprüche auf Macht und Kontrolle aufgegeben werden und man sich ihr voraussetzungslos annähert, als vielfältig und veränderlich erlebt werden. Beide diese Aspekte der Welt, der Mangel an Authentizität und die Stereotypie einerseits und die Veränderlichkeit andererseits, stehen im Gegensatz zu der Vorstellung von Thüringen, das nach der Meinung des Erzählers sowohl authentisch und ursprünglich als auch fest definiert und stabil ist.

6.4. Die Problematik und Paradoxie des Zentrums

Ein häufig vorkommendes Thema in Lettaus Büchern ist der Konflikt zwischen dem Willen, sich von der Welt zu isolieren einerseits und dem Bedürfnis, in der Isolation von anderen bemerkt und anerkannt zu werden andererseits.¹⁸¹ Dieser Konflikt kennzeichnet auch Thüringen in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, das Weltherrschaft beansprucht und sich gleichzeitig von der übrigen Welt abkehrt. Zum einen stellt der Erzähler Thüringen als der im objektiven Sinne wahre Mittelpunkt der Welt dar. Zum anderen fordern die beanspruchte Authentizität und Originalität Thüringens Isolation und Schutz vor der übrigen Welt, wobei Thüringen natürlich schwerlich als Weltzentrum im objektiven Sinne gelten kann, sondern sogar für andere als Thüringer unsichtbar sein muss. Diese Subjektivität Thüringens wird nicht explizit festgestellt, sondern zeigt sich durch für das Schreiben Lettaus charakteristische erzählerische Paradoxe, die sowohl Thüringen als Weltzentrum als auch die objektive Existenz

¹⁸⁰ Unter anderem liest der Mann Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, aus dem das Zitat „Was nützt es mich, gutes Eis zu fabrizieren, wenn mein eignes Inneres voller Schlacken ist“ (291) stammt. Vgl.: Johann Wolfgang Goethe: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), Bd. 5 (hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder). München, Wien, 1988, S. 288. Es ist im Text nicht ganz klar, ob es dabei um ein Zitieren aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* geht. Die Passage lässt sich auch so deuten, dass der Mann die Worte aus Goethes Roman spontan äußert, was auf eine Verschmelzung der Identität des Mannes mit der Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hindeutet.

¹⁸¹ Vgl. dazu zum Beispiel die Schwankung zwischen Isolation und Weltzugewandtheit in den Erzählungen *Das Neue ist unbekannt* und *Überführung des Königs in Schwierigkeiten beim Häuserbauen*. Vgl. Kapitel 2.2.3. der vorliegenden Arbeit.

Thüringens überhaupt dekonstruieren.¹⁸² In Kapitel 6.1. wurde gezeigt, dass die zweifelhafte wissenschaftliche Argumentation und Vorgehensweise des Erzählers, um den Mittelpunkt festzulegen, die zentrale Position Thüringens eher untergraben. Darüber hinaus werden die Eigenschaften Thüringens auf eine widersprüchliche Weise beschrieben, die ihre Glaubwürdigkeit in Zweifel ziehen lässt. So wird Thüringen teils als ein „glückliches Land“ (295), teils als ein Land beschrieben, wohin man fahren soll, wenn man „keine Lust hat auf Glück“ (299). Im 17. Text hebt der Erzähler die Eigenschaften, die er den Einwohnern Thüringens zuschreibt, gleichzeitig auf:

In Thüringen stehen die Sachen da, wo sie gebraucht werden. Was man nicht sieht, ist nicht da. Was man nicht braucht, gibt es nicht. / Die Sachen, in denen wir gut sind, sind Sachen, die man nicht sieht. Daher werden wir unterschätzt. (282)

Eher als „unterschätzt“ zu werden, wie im Zitat behauptet wird, können der Logik der Argumentation zufolge die Qualitäten und Kompetenzen der Thüringer einfach nicht existieren. Die Sachen, in denen die Thüringer ‚gut‘ sind, sieht man nicht, was bedeutet, dass sie „nicht da“ sind. Diese Aufhebung der Eigenschaften der Thüringer bedeutet natürlich auch eine Infragestellung der Existenz Thüringens, da Thüringen als ‚Land‘ von den Thüringern und deren Eigenschaften abhängig ist.

Am deutlichsten wird der universellen Gültigkeit als Weltzentrum sowie der objektiven Existenz Thüringens durch den plötzlichen Perspektivenwechsel in Text 32 widersprochen, in dem Thüringen aus den Augen von Fremden betrachtet wird, die dort ankommen. Als die „Wegläufer“ aus der ganzen Welt an dem „Große[n] Weglaufetag“ (291) nach Thüringen zogen, legten sie sich bei der Ankunft auf eine Wiese und wollten „ein Land gründen“ (291). Aus ihrer Perspektive war also kein altes ‚Land‘ mit stabilen Häusern da, sondern nur ein leerer Raum.

Es zeigt sich also, dass Thüringen keinen universellen Mittelpunkt der Welt ausmacht, sondern dass das Bild Thüringens veränderlich und perspektivenabhängig ist. Ebenso wenig wie in den früheren Büchern Lettaus gibt es somit in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* einen stabilen Ausgangspunkt der Weltbetrachtung, sondern die Relativität ist allumfassend. Stattdessen existiert Thüringen als ein erträumtes Ideal der Stabilität, Wahrheit und Authentizität. Als Traum kann es dabei mit verschiedenen konkreten Inhalten gefüllt werden und lässt sich im Sinne Derridas als ein ‚Nicht-Platz der Zeichensubstitutionen‘ beschreiben.¹⁸³ Dass alle Menschen der Welt im 32. Text nach Thüringen wollen, lässt sich

¹⁸² Vgl. zur Paradoxie des Erzählens Lettaus zum Beispiel die Analyse von *Das Neue ist unbekannt* in Kapitel 2.2.3.1. der vorliegenden Arbeit.

¹⁸³ Vgl. Derrida: „Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences“, S. 280.

deswegen auf die Weise interpretieren, dass jeder einzelne seine persönlichen Ideale anstrebt, wobei auf der Leerstelle, die Thüringen eigentlich ausmacht, ständig neue Orte und ‚Länder‘ gegründet werden können.

6.5. Perspektivität und Intentionalität

Die im vorigen Kapitel nachgewiesene grundsätzliche Relativität der erzählten Welt zeigt sich auch in der Erzählerposition, die im Buch variiert. Zwar sind die meisten Texte aus einer deutlichen ‚thüringischen‘ Perspektive geschrieben, wie zum Beispiel die ersten sieben Texte, in denen Thüringen zum Mittelpunkt der Welt ernannt wird, sowie die vielen Texten, in denen die zentrale Position Thüringens vom Erzähler vorausgesetzt wird und die Vorzüge Thüringens gegenüber dem Rest der Welt hervorgehoben werden. In manchen Texten des Buches ist aber die Stimme des thüringischen Erzählers mehr oder weniger abwesend. Dies drückt sich zum einen darin aus, dass in diesen Texten universelle Themen behandelt werden. Zum anderen zeigt es sich darin, dass der überhebliche Ton, der die Thüringer Perspektive meistens kennzeichnet und der häufig, wie zum Beispiel im 25. und im 37. Text, als parodistisch aufzufassen ist,¹⁸⁴ darin ganz fehlt. Beispiele dafür sind der 16. und der 52. Text, die thematisch über Thüringen hinausgehen, indem darin mit Fragen auseinandergesetzt wird, die in Lettaus Essayistik zentral sind, und Standpunkte vertreten werden, die als Lettaus eigene zu verstehen sind. Der 52. Text, der von einer planlosen Bergbesteigung handelt, lässt sich, wie in Kapitel 6.3. erwähnt wurde, in Verbindung mit Lettaus Poetologie bringen. Der 16. Text handelt von allgemein menschlicher Gleichgültigkeit und Verleugnung des Leidens anderer Menschen, ein Thema mit dem Lettau sich auch in seinem politischen Schreiben auseinandersetzt: „Um uns herum werden die Leute totgeschlagen. Wenn man es sagt, hört keiner hin. Wenn man es schreibt, liest es keiner. Wenn es einer liest, sagt er: Es war eine Ausnahme.“ (281)¹⁸⁵

Wie in den meisten Texten und Büchern Lettaus gibt es in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* keine absolute Erzählorientierung und keine ‚richtige‘ Perspektive, sondern die verschiedenen Standpunkte und Perspektiven des

¹⁸⁴ Im 25. und im 37. Text wird die Überlegenheit der thüringischen Sprache gegenüber anderen Sprachen thematisiert. Die vorurteilvollen Standpunkte der Erzähler dieser Texte können nicht als für den Autor repräsentativ gedeutet werden, sondern lassen sich als parodistisch verstehen (vgl. 286f., 294).

¹⁸⁵ Vgl. damit die von Lettau dargestellte Gleichgültigkeit der Bürger der USA und der amerikanischen Presse gegenüber Gewalttaten gegen schwarze Bürgerrechtler. Vgl. Lettau: *Täglicher Faschismus*, S. 7-13.

Buches sind grundsätzlich gleichberechtigt. Dies gilt auch für die Texte, in denen eine deutlich ‚thüringische‘ Stimme bemerkbar ist, die zwar meistens, aber nicht immer, parodiert und abgelehnt wird. In einigen Texten wird nämlich das thüringische Ideal der Isolation und Sicherheit fast als etwas Erstrebenswertes dargestellt. Am Anfang des achten Textes wird zum Beispiel ein Szenario der Stille und Geborgenheit im eigenen Haus gezeichnet, das eine idyllische Zufriedenheit ausstrahlt:

In der warmen Stube beim Fenster stehend, die Hände auf dem Rücken zusammengelegt, Blick auf Petersberg und Severikirche, stellt sich die Frage, wo man, aus dem Innern des Hauses heraustretend, sich hinbegeben könnte? (277)¹⁸⁶

Manchmal können auch im selben Text verschiedene Perspektiven vorhanden sein, die sich überschneiden, sodass sich eine deutliche Erzählerposition und Textintention schwerlich bestimmen lassen. Text 47 beginnt mit einer Glorifizierung der Vergangenheit, die sich wegen der aufgezählten Grausamkeiten, die der Erzähler vorbehaltlos romantisiert, vor allem parodistisch liest und hinter der eine ‚thüringische‘ Ablehnung der Modernität zu vermuten ist:

Früher konnte man auf einer Reise noch vom Blitz erschlagen werden. Bei einem Sturm wurde man unter Bäumen zerquetscht, ertrank im plötzlichen Hochwasser oder, wenn man sich etwas anstrengte, verdurstete man. Solche wunderbaren Sachen gibt es heute nur selten. (300)

Allmählich geht aber die Darstellung in eine Zivilisationskritik über, die über die thüringische Perspektive hinausgeht: „Statt auf einem Feld zu erfrieren, erstickt man daheim am Mangel von Luft, Wasser, Erde. Todesursache ist nicht deren Macht, sondern Ohnmacht, bald stirbt noch das Feuer an uns.“ (300)

Diese unklare Erzählerposition und Intention unterscheiden *Zur Frage der Himmelsrichtungen* von den beiden vorangehenden Büchern, in denen der politisch satirische Ton vorherrschend ist und mit denen Lettau auch nach eigenen Angaben eine gesellschaftskritische Intention hatte.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Aus einem Interview mit Lettau in *Kölner Stadtanzeiger* geht Lettaus eigene gespaltene Einstellung zu seiner Kindheit und Thüringen hervor. Obwohl er meint, dass „die Kindheit früher schöner war als heute“ und die Städte damals „nicht durch gräßliche Bauten und Banken zerstört“ waren, hat er im Buch versucht, eine Glorifizierung des damaligen Thüringens zu vermeiden: „Was ich vermeiden mußte, war eine nostalgische Behandlung Thüringens in dem Sinne: Früher war es gut, heute ist es schlecht [...]“. (Frank Olbert: „Dem Professor macht der Alltag Spaß“. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 29.3.1988.)

¹⁸⁷ Einen Hinweis darauf, dass Lettaus Ansatz und Ziel beim Schreiben von *Zur Frage der Himmelsrichtungen* sich im Verhältnis zu den beiden vorangehenden Büchern verändert haben, gibt er in dem Interview „Dem Professor macht der Alltag Spaß“, in dem er sagt, dass „Große Ideen“ nichts für ihn seien und dass er sich lieber „dem

Gesellschaftskritik gibt es aber auch in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, weshalb das Kritikerurteil von ‚Leichtigkeit‘ des Buches zu kurz greift. Ähnlich wie in *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* werden im Buch spezifische politische Erscheinungen mittels Ironie und Satire kritisiert, wie zum Beispiel der Kolonialismus oder die Welt dominanz der USA (vgl. 275, 296). Ein Zeichen für die Konkretheit der Kritik ist dabei, dass Länder, wie die USA oder Iran und Irak, namentlich genannt werden (vgl. 290).

Deutlicher als in den früheren Büchern Lettaus wird in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, und zwar im letzten Text, der von der Bergbesteigung handelt, auch für Lettaus ästhetische Standpunkte plädiert. Das voraussetzungslose Betrachten der Dinge der Welt, das Lettau auch in seinen Essays zur literarischen Ästhetik als ein Ideal hervorhebt,¹⁸⁸ wodurch diese sich in ihrer Partikularität als ‚einmalig‘ erkennen lassen (vgl. 303), lässt sich dabei als eine Art Utopie und Lösung der im Buch durchgängig thematisierten Weltbetrachtung lesen. Es steht dabei sowohl zu der Wahrnehmung der ganzen Welt als homogenisiert als auch zu dem zentralistischen ‚thüringischen‘ Weltbild, die im Buch problematisiert werden, im Gegensatz.

Für diese mögliche Lösung wird aber im Text nicht direkt plädiert, sondern der Erzähler beschränkt sich darauf, sein Vorgehen bei der Bergbesteigung zu beschreiben. Ob der Versuch der partikulären Wahrnehmung des Berges gelingt oder nicht, bleibt auch unklar. Deswegen lässt sich trotz allem nicht behaupten, dass das ganze Buch auf den letzten Text und seine utopische Lösung abzielt, sondern die perspektivische Offenheit wird bis zum Ende des Buches aufrechterhalten.¹⁸⁹

Was die kritische Intention des Buches betrifft, lässt sich *Zur Frage der Himmelsrichtungen* zwischen das Frühwerk und die beiden vorangehenden, politischen Büchern Lettaus einstufen. Die Kritik ist deutlicher und konkreter als im Frühwerk. Gleichzeitig ist aber das Buch in höherem Grad als *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* von einer perspektivischen

Trivialen und Alltäglichen zuwenden“ wolle (Olbert: „Dem Professor macht der Alltag Spaß“).

¹⁸⁸ Vgl. Lettau: „Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen“, S. 9-11, 17f. Vgl. dazu auch Lettau: „Eitle Überlegungen zur literarischen Situation“, S. 157f.

¹⁸⁹ Edgar Platens Ansicht, dass Lettau in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* keine „Lösungsvorschläge“ vorlegt (Platen, S. 80.), scheint mir aber zu kategorisch, da die voraussetzungslose Betrachtung trotz allem als eine Lösung, auch wenn sie möglicherweise nicht realisierbar ist, aufzufassen ist. Auch scheint mir Platens Standpunkt, dass es in Lettaus Texten „nichts außerhalb der Sprache“ gibt (ibid., S. 78.), zweifelhaft. Der Berg im letzten Text wird zum Beispiel als eine einmalige Erscheinung, d.h. als etwas außerhalb des sprachlichen Systems, dargestellt.

Offenheit geprägt, wobei alle Standpunkte, auch die Gesellschaftskritik, in letzter Linie an bestimmte Perspektiven geknüpft werden.

Vor allem versteht sich aber die Hauptthematik in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* als universell und knüpft auch an die Thematik der früheren Bücher an. Obwohl er den Anspruch erhebt, sich im Zentrum der Welt zu befinden, strebt der thüringische Erzähler keine politische Macht Thüringens über den Rest der Welt an, sondern wie andere Figuren Lettaus wünscht er vor allem, sich von der Welt zurückzuziehen. Darauf deuten zum Beispiel die Glorifizierung der ‚warmen Stube‘ des Erzählers und der Protektionismus Thüringens hin. Das Zentrum der Welt, das er sucht, lässt sich dabei nicht nur als ein kollektives Weltzentrum, sondern auch als ein individuelles Zentrum verstehen, das mit der eigenen Identität verschmilzt. Wie durchgängig in Lettaus Büchern werden vor allem eine im allgemeinen Sinne stabile Identität und ein absoluter Ausgangspunkt der Weltbetrachtung gesucht. Diese lassen sich aber nicht finden, da die Welt grundsätzlich relativ und veränderlich ist.

6.6. Zusammenfassung

Im fünften Buch Reinhard Lettaus, der Kurzprosasammlung *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, wird vom Erzähler eine wissenschaftliche Expedition vorgeschlagen, mit dem Ziel, den Mittelpunkt der Welt zu finden. Die Gründe dafür sind der Wunsch des Erzählers nach Ordnung und Stabilität sowie sein Erleben der Welt als chaotisch und unüberschaubar. Im Zentrum der Welt wäre, wie er sich es vorstellt, die Welt zum Stillstand gebracht, indem dort die Himmelsrichtungen nicht mehr relativ wären, sondern sich als wahre Konstanten feststellen ließen.

Die pseudowissenschaftliche Arbeit der ersten sieben Texte des Buches weist auch darauf hin, dass der Erzähler bei der Suche nach dem Weltzentrum seine eigene Identität finden und befestigen will. Schon im Voraus und ohne, dass es auf eine glaubwürdige Weise untermauert wird, wird nämlich Erfurt zum Mittelpunkt ernannt, das der Heimatort sowohl des Erzählers als auch des Autors Lettau ist. Die Verknüpfung des Weltzentrums mit der individuellen Identität zeigt sich auch darin, dass das Haus als ein Motiv des Zentrums im Buch vorkommt.

Ein wichtiges Merkmal des Zentrums der Welt ist neben der Stabilität, die sich konkret durch die festen Häuser Thüringens ausdrückt, auch seine Isolation von der übrigen Welt. Die kleinste Bewegung bedeutet einen Verlust der Identität, weshalb der thüringische Erzähler das Reisen schlicht ‚abschaffen‘ will. Auf der Ebene des ‚Landes‘ Thüringen drückt sich die Isolation in der ständigen Verteidigung der Grenzen Thüringens aus. Darüber hinaus verzichtet das selbstgenügsame Thüringen auf Handel und

Kommunikation mit anderen Ländern und ist auch kein kriegsführendes ‚Land‘.

Auch Ursprünglichkeit kennzeichnet Thüringen als Mittelpunkt der Welt. Thüringen scheint das älteste Land der Welt zu sein und hat als stabiles Zentrum eine Geschichte, die sich ständig auf dieselbe Weise wiederholt. Die Sprache Thüringens ist ursprünglich und genuin und ist durch grammatische Komplexität sowie durch eine enge Verbindung zwischen Wort und Sache gekennzeichnet.

Im Unterschied zu Thüringen ist der Rest der erzählten Welt von Chaos, Instabilität und mangelnder Authentizität geprägt. Da die Identität grundsätzlich zerbrechlich ist und Stille und Isolation fordert, führt die dort verbreitete Kommunikation zwischen den Menschen und Ländern zum Selbstverlust. Dies hat zur Folge, dass die Menschen anfangen, einander nachzuahmen, was zu Homogenisierung und einer Aufhebung aller Unterschiede führt, wobei es unmöglich ist, zwischen Kopie und Original zu unterscheiden, ein Weltzustand, der sich mit Jean Baudrillards Theorie der ‚Hyperrealität‘ in Verbindung bringen lässt. Teilweise hat dieser Zustand mit Macht und Kolonialismus zu tun. Die kolonialistische Unterdrückung anderer Länder besteht zum großen Teil darin, dass diese sich den Kolonialmächten angleichen müssen, wobei ihre Fremdheit und Andersartigkeit eingebüsst werden.

Nicht nur Homogenisierung prägt die Welt außerhalb von Thüringen, sondern auch Pluralismus, Veränderlichkeit und Partikularität. Um diesen zweiten Aspekt der Welt zu erkennen, muss man sich aber vom kolonialen Denken und vom Machtstreben befreien und die Welt voraussetzungslos betrachten. Diese Verhaltensweise gegenüber der Welt, die an Lettaus Poetologie anknüpft, wird im letzten Text des Buches, der von einer Bergbesteigung handelt, demonstriert. Der Erzähler des Textes strengt sich an, den Berg nie als bekannt, sondern immer als neu zu behandeln, obwohl er ihn mehrmals besteigt. Beim Besteigen des Berges fällt dem Erzähler eine Vielfalt von Namen für den Berg ein, die aber den Berg anscheinend nie erschöpfend beschreiben und ihn somit nie begrifflich fixieren. Auch das Lesen von Büchern führt zu einer pluralen Weltauffassung, wobei eine Vielfalt von Rollen und Identitäten erprobt werden können.

Die Vorstellung von Thüringen als dem wahren Zentrum der Welt wird im Buch von Paradoxen untergraben, die stattdessen Thüringen als einen subjektiven Traum und ein in der Wirklichkeit unerreichbares Ideal enthüllen. So behauptet der Erzähler einerseits, dass Thüringen im objektiven Sinne den Mittelpunkt der Welt ausmacht. Andererseits will er Thüringen vom Rest der Welt isolieren, was im Gegensatz dazu darauf hindeutet, dass Thüringen nur ein subjektives Zentrum ist, das lediglich von Thüringern wahrgenommen werden kann. Diese Widersprüchlichkeit zeigt, dass es in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, wie in anderen

Büchern Lettaus, keine Ausnahme von der Welt der Veränderlichkeit und Relativität gibt, sondern dass dieser Weltzustand auch das erträumte Zentrum umfasst. Dass Thüringen weder das absolute Weltzentrum ausmacht noch in der vom Erzähler beschriebenen Form existiert, zeigt sich auch durch Widersprüchlichkeiten in der Beschreibung der Eigenschaften Thüringens und der Thüringer. Zudem untergraben vom Erzähler unintendierte Perspektivenwechsel, durch die Thüringen aus den Augen von Fremden betrachtet wird, die dort ankommen, die Existenz Thüringens. Diese Fremden nehmen nämlich die vom Erzähler beschriebenen stabilen Häuser Thüringens nicht wahr, sondern sehen dort, wo Thüringen liegen soll, nur eine Wüste, auf der sie ein Land bauen und ihre eigenen Träume verwirklichen wollen.

Die Thematik von *Zur Frage der Himmelsrichtungen* knüpft in wesentlichem Grad an die der früheren Bücher Lettaus an. Die Suche nach absoluter Stabilität und einer festen Identität wird durchgehend in Lettaus Werk thematisiert. Wie in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* führt diese Suche auch in den früheren Büchern zu Isolation und erweist sich schließlich als ein Traum. Ähnlich wie in den vorangehenden Büchern Lettaus ist auch der Widerstand gegen die Veränderlichkeit und Relativität nicht die einzige Verhaltensweise gegenüber der Welt, sondern die Veränderlichkeit kann von den Erzählern und Figuren auch bejaht werden, wofür die Einstellung des Erzählers zum Berg im letzten Text ein Beispiel ist. Das gespaltene Bild der äußeren Welt, die sich teilweise als veränderlich und pluralistisch, teilweise als stereotyp, homogenisiert und stagniert darstellt, greift insbesondere auf *Auftritt Manigs* zurück. Wie vor allem das Frühwerk Lettaus ist *Zur Frage der Himmelsrichtungen* erzähltechnisch von Perspektivität und Offenheit geprägt. Dies zeigt sich in paradoxen Brüchen des Erzählens sowie im Mangel an einer absoluten Erzählautorität.

Die Thematik des Buches lässt sich vor allem als universell verstehen. Die aktuellen Züge von *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami*, in denen auf ganz spezifische Phänomene der Gegenwart, wie gewisse literarische Richtungen oder Autoren, hingewiesen wird, fehlen in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*. Anders als im Frühwerk, wenn auch nicht so ausgeprägt wie in den beiden vorangehenden Büchern, kommen jedoch Anspielungen auf und Kritik an bestimmten politischen Phänomenen, wie dem Kolonialismus oder dem Imperialismus der USA, in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* vor. Was die Werkkontinuität betrifft lässt sich deswegen *Zur Frage der Himmelsrichtungen* zwischen das Frühwerk und die deutlicher politische, mittlere Phase des Schreibens Lettaus einstufen.

Ähnlich wie in den früheren Büchern Lettaus finden sich in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* Berührungspunkte sowohl mit moderner als auch mit postmoderner Literatur und Theorie. Wie in *Schwierigkeiten beim*

Häuserbauen weisen die thematisierte Wahrheitssuche sowie die Erzähltechnik, durch die der Erzähler sich als unzuverlässig herausstellt, zum Beispiel eine Affinität mit dem Schreiben Kafkas auf. Das Spiel mit der Autobiographie Lettaus sowie die teilweise ironisch zu verstehende Wahrheitssuche verbinden das Buch eher mit der Postmoderne.¹⁹⁰ Als postmodern verstehen sich auch die Verschmelzung von Schein und Wirklichkeit sowie die Thematisierung einer Welt, in der alle Möglichkeiten erschöpft worden sind, die an die ‚Posthistoire‘ und die Theorie der ‚Hyperrealität‘ Jean Baudrillards anknüpfen. Die Setzung von einem Weltzentrum sowie dessen erzählerische Dekonstruktion lassen sich auch vor dem Hintergrund der poststrukturalistischen Theorie und Methode Jacques Derridas deuten. So lässt sich Thüringen, ähnlich wie die verschiedenen ‚wahren‘ Konstante in Derridas Darstellung der ‚metaphysischen Philosophie‘, durch die Bloßlegung seiner Paradoxe dekonstruieren und sich schließlich als eine Leerstelle verstehen, die nie fixiert, sondern mit ständig neuem Inhalt gefüllt werden kann.

¹⁹⁰ Zu postmoderner Metafiktionalität und zum Spiel mit der Autorrolle vgl. unter anderem Harbers, S. 64. – Zima, S. 349-352. Zur postmodernen Ironisierung der Suche nach Wahrheit vgl. Zima, S. 343.

7. *Flucht vor Gästen*

Darüber hinaus, dass das sechste Buch Reinhard Lettaus, *Flucht vor Gästen*, das einzige ist, dem eine Gattungsbezeichnung zugeordnet wurde und das als ‚Roman‘ bezeichnet wird,¹⁹¹ unterscheidet sich das Buch von den früheren Büchern vor allem durch seine explizit autobiographischen Bezüge. In *Zur Frage der Himmelsrichtungen* hat der Erzähler zwar den Geburtsort mit dem Autor gemeinsam, in *Flucht vor Gästen* folgt aber sein ganzer Lebenslauf dem Leben Lettaus. Wie Lettau lebt der Erzähler nämlich zusammen mit seiner Frau Dawn, die auch im Buch Dawn heißt, in Del Mar in Kalifornien und kehrt als alter Mann nach Deutschland zurück. Darüber hinaus ist das Erzählen mit seinen detaillierten Reise- und Milieuschilderungen realistischer und weniger stilisiert als in den früheren Büchern.

Flucht vor Gästen wurde ein verhältnismäßig großer Erfolg. Ihm wurden zwei literarische Preise, der Bremer Literaturpreis und der Berliner Preis, verliehen, und als einziges Buch Lettaus wurde es von den Kritikern einstimmig gelobt. In den Rezensionen werden durchgehend die autobiographischen Züge des Buches hervorgehoben, wobei einige Rezensenten schlechthin den Erzähler dem Autor gleichstellen.¹⁹² Über die neue autobiographische Thematik hinaus erkennen aber viele Kritiker auch Züge der früheren Bücher Lettaus in *Flucht vor Gästen*. Dabei erwähnen sie vor allem die subjektlosen, häufig grotesk gezeichneten Figuren,¹⁹³ den Humor, der im Unterschied zu früher in diesem Fall einstimmig positiv bewertet wird,¹⁹⁴ sowie die Poetik Lettaus, die sie im Buch realisiert finden.¹⁹⁵

¹⁹¹ Vgl. Lettau: *Flucht vor Gästen*.

¹⁹² Vgl. Anonym: „Fremde Gegend“. In: *Der Spiegel*, Nr. 3, 16.1.1995. – Stephan Wackwitz: „Literarischer Roger Rabbit“. In: *Taz*, 12.11.1994. Den Ich-Erzähler und Lettau auf die gleiche Stufe zu stellen, ist aber trotz der deutlichen Übereinstimmung zwischen ihnen nicht unproblematisch. Erstens stellt sich die Frage, ob die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ ungeachtet der Parallelen zwischen dem Erzähler und dem Autor nicht an sich einen fiktiven Status des Erzählten garantiert oder zumindest die Klassifizierung des Buches als autobiographisch deutlich problematisiert. Zweitens und vor allem weicht der Lebenslauf des Ich-Erzählers auch in mancher Hinsicht von dem Lettaus ab. Vgl. dazu Kapitel 7.2. der vorliegenden Arbeit.

¹⁹³ Vgl. Wackwitz: „Literarischer Roger Rabbit“. – Udo Scheer: „Aus den Niederungen der Kleingeisterei“. In: *Die Welt*, 3.9.1994. – Cornelia Geißler: „Der Feind zu Gast“. In: *Berliner Zeitung*, 4.10.1994.

¹⁹⁴ Vgl. unter anderem Jörg Magenau: „Ästhetik der Sparsamkeit“. In: *Freitag*, 19.8.1994. – Thomas Schaefer: „Sehnsüchtiger Ruf nach Leichtigkeit“. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 15.10.1994. – Peter Mohr: „Erzählerisches Juwel eines Poeten und Wissenschaftlers“. In: *Nordkurierer*, 10.9.1994. – Roland H.

In diesem Kapitel stellt sich die Frage, ob die autobiographischen Züge sowie das detaillierte, realistische Erzählen, die das Buch vom übrigen Schreiben Lettaus unterscheiden, einen Bruch mit der früheren Produktion bedeuten, oder ob trotzdem Themen und erzählerische Verfahren der früheren Bücher in *Flucht vor Gästen* wiederkehren.

Wie die Rezensenten bemerken, gibt es neben den neuen autobiographischen Ansätzen auch gewisse Züge, die auf die früheren Bücher zurückgreifen. So sind die Figuren wie früher häufig grotesk gezeichnet und ihnen fehlt individuelle Tiefe. Im einzigen Forschungsbeitrag zu *Flucht vor Gästen*, Gerhard Richters *Gastfreundschaft zwischen Aporie und Hoffnung*, werden die Unsicherheit der Heimat und das ständige Fremdsein als zentrale Themen des Buches hervorgehoben, die sich darin ausdrücken, dass der Erzähler ständig zwischen dem Status des Gastgebers und dem des Gastes pendelt, ohne irgendwo eine feste Verankerung zu finden.¹⁹⁶ Auch dies deutet auf eine thematische Verbindung des Buches mit Lettaus früheren Büchern hin, da die allumfassende Instabilität und Unsicherheit der Welt ein durchgehendes Thema in Lettaus Schreiben ist.

In Kapitel 7.1. wird die erzählte Welt des Buches analysiert. Danach wird in Kapitel 7.2. das Verhalten des Erzählers gegenüber der Welt analysiert, das gespalten zu sein scheint. Zum einen strebt der Erzähler wie andere Figuren in Lettaus Schreiben anscheinend Ordnung und Stabilität des Lebens an, zum anderen scheint er für eine Ästhetik des Offenen und Planlosen zu plädieren.

Im Unterschied zu *Feinde*, *Frühstücksgespräche in Miami* und in gewissem Ausmaß auch zu *Zur Frage der Himmelsrichtungen* gibt es in *Flucht vor Gästen* keine deutliche politische Thematik oder Tendenz, weshalb das Buch in dieser Hinsicht eher an das Frühwerk anknüpft. Die mögliche politische Intentionalität oder Tagesaktualität der Thematik können deswegen, anders als bei den vorangehenden Analysen, kein Thema dieses Kapitels sein.¹⁹⁷

Wiegenstein: „Verzögerte Heimkehr“. In: *Frankfurter Rundschau*, 5.11.1994. – Urs Widmer: „Das Gegenteil von Botho Strauß“. In: *Die Zeit*, 7.10.94.

¹⁹⁵ Vgl. unter anderem Magenau: „Ästhetik der Sparsamkeit“. – Jürgen Engler: „Unordnung und spätes Leid“. In: *Neue deutsche Literatur*, Heft 6, 1994, S. 146-149.

¹⁹⁶ Vgl. Richter, S. 273f.

¹⁹⁷ Manche Rezensenten heben zwar Textpassagen hervor, die als Anspielungen auf die weltpolitische Lage interpretiert werden können. Ein Beispiel dafür ist die Bemerkung des Erzählers, dass in unserer Welt die früheren Feinde verschwunden sind, was sich mit dem Ende des Kalten Krieges verknüpfen lässt (vgl. 322). Vgl. dazu Geißler: „Der Feind zu Gast“. – R. M.: „Lilagrün gebläht“. In: *Rheinische Post*, Nr. 48, 25.2.1995. Derartige Anspielungen sind aber im Buch selten und im Verhältnis zu Lettaus früherem politischem Schreiben außerdem sehr vage.

7.1. Die instabile Welt

Als einen „Ahasver des Kommunikationszeitalters“ beschreibt Thomas Schaefer treffend den bejahrten Ich-Erzähler in *Flucht vor Gästen*, der zusammen mit seiner Frau und seinen Hunden ständig auf Reisen ist.¹⁹⁸ Ähnlich wie in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* sind das Reisen und die Kommunikation in *Flucht vor Gästen* derart verbreitet, dass alle Menschen ihre feste Identität verloren zu haben scheinen. Sie sind „nicht da, wo sie sind“, sondern wünschen sich ständig weg, was auch das Erzählen und Festhalten von Erfahrungen erschwert:

Aber da, wo ich jetzt bin, fragt niemand, wie es dort war, wo ich herkomme, weil hier alle schon immer überall waren, nur nicht da, wo sie sind. Wer hier wohnt, hält sich hier nicht gern auf, er ist lieber woanders, wo er nicht ist, deshalb erzählt auch keiner einem etwas von hier. (328)

Von dieser existentiellen Wurzellosigkeit ist auch der Erzähler betroffen, der sich wegsehnt und nicht imstande ist, im Moment ganz und gar anwesend zu sein. In einer Passage wird dargestellt, wie er zwischen dem Jetzt und der Vergangenheit schwankt, was sich darin zeigt, dass sein Blick ständig auf den Platz gerichtet ist, auf dem er vorher war:

Nach Heimkehr Blick hoch zum Berg, dann über den Teich [...], da stand ich eben und starrte hierher. Endlich langsamer Gang vor das Haus und von dort durchs geschlossene Fenster hindurch Betrachtung des Schreibtischs, von dem aus ich heimkehrend hinauschaue, wo ich eben noch stand. (324f.)

Das ständige Zurückblicken des Erzählers ähnelt dem Versuch des thüringischen Erzählers in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*, ‚Geschichte zu machen‘ (vgl. 292f.).¹⁹⁹ Auch für den Erzähler in *Flucht vor Gästen* scheint es darum zu gehen, die Vergangenheit geistig festzuhalten, um dadurch eine identitätsstiftende zeitliche Kontinuität seines Lebens zu erreichen. Dieses Bemühen gelingt ihm aber offenbar nicht. Das Schwanken des Erzählers zwischen damals und jetzt, hier und dort, auf das im Zitat hingewiesen wird, deutet keine stabile Selbstpräsenz, sondern eher ein zersplittertes Selbst an. Die Zeit verflüchtigt sich und die Vergangenheit lässt sich nicht ganz und gar einholen, sondern das einzige, was der Erzähler davon sieht, sind Spuren seiner früheren Anwesenheit, wie der Schreibtisch, an dem er vorher saß.

Über diese universelle Flüchtigkeit des Lebens hinaus stellt sich die Welt dem Ich-Erzähler auf einer konkreten, alltäglichen Ebene instabil dar, indem er sein Haus verliert. Ähnlich wie in anderen Texten Lettaus, wie zum Beispiel in *In der Umgebung*, scheint das eigene Haus des Erzählers

¹⁹⁸ Vgl. Schaefer: „Sehnsüchtiger Ruf nach Leichtigkeit“.

¹⁹⁹ Vgl. auch Kapitel 6. 2. der vorliegenden Arbeit.

anfänglich Geborgenheit zu versprechen und eine Art Gegenwelt zur unsicheren äußeren Welt auszumachen.²⁰⁰ Darin kann der Erzähler nämlich anscheinend seinen Wunsch nach Ordnung des Lebens verwirklichen, was sich unter anderem darin zeigt, dass er allen seinen Sachen einen ganz bestimmten Platz zuteilt (vgl. 314; 325).

Das Haus als Garant der Ordnung und Stabilität erweist sich aber hier, wie auch in anderen Texten Lettaus, letztendlich als eine Illusion. Der Erzähler wird zum Beispiel ständig von Gästen belästigt, die sich ihm aufdrängen, häufig ohne eingeladen zu sein, und seine Ordnung auf den Kopf stellen, sodass er sich überlegt, sein Haus zu verlassen. Er denkt sich dabei Geheimgänge unter dem Haus aus, in die er „flüchten“ (310) könnte.²⁰¹ Darüber hinaus will ein Nachbar die Bäume des Erzählers fällen, die seine Seeaussicht verdecken, wobei dem Erzähler, der sich weigert, schließlich von seinem Vermieter gekündigt wird (vgl. 342-344). Mit dem Erscheinen des Nachbarn Waxman wird der Kontrast zwischen der vergeblichen Suche des Erzählers nach Stabilität und einer festen Heimat einerseits und dem realen Zustand der Unsicherheit und existentiellen Wurzellosigkeit andererseits auf den Punkt gebracht. So tritt der Nachbar zum ersten Mal mit seiner Klage über die Bäume hervor, als der Erzähler mit einer Arbeit beschäftigt ist, die ihm „Aufschluß verschaffen sollte über die festen Punkte der Erde“ (307), was sich als ein autobiographischer und metafiktionaler Hinweis auf *Zur Frage der Himmelsrichtungen* und dessen thematisierte Suche nach einem absolut stabilen Heimatort und Mittelpunkt der Welt liest. Der Hinweis auf *Zur Frage der Himmelsrichtungen* zeigt sich vor allem darin, dass der Erzähler dabei auf einer Karte alle Länder der Welt „mit weißer Farbe bedeckt[.]“ (307), bis auf Thüringen, den Mittelpunkt und das einzige Land, das man seiner Meinung nach nicht „wegdenken kann“ (307). Mitten in dieser Arbeit tritt aber der Nachbar, der „Eroberer“ genannt wird, „uneingeladen“ (308) ein und beklagt sich über die Bäume, wonach der Erzähler bald aus seinem Haus „vertrieben“ (308) wird.

Nach dem Verlassen des Hauses versuchen der Erzähler und seine Frau sowohl einen zufälligen Zufluchtsort als auch eine neue Heimat zu finden, was ihnen aber nicht gelingt. So hat der Erzähler, der Gäste nicht mag, ironischerweise große Schwierigkeiten, selbst als Gast bei anderen akzeptiert zu werden. Entweder sind die Häuser der möglichen Gastgeber schon „bis zum Giebel von Gästen besetzt“ (332), oder sie laden den

²⁰⁰ Vgl. Kapitel 4.1.2.2. der vorliegenden Arbeit.

²⁰¹ Gerhard Richter bemerkt dazu, dass der Erzähler in *Flucht vor Gästen* die universelle, existentielle Bedingung verkörpert, immer und überall, auch als Gastgeber im eigenen Haus, nur Gast zu sein. Dies bedeutet, dass man nirgendwo sicher ist, sondern dass man immer damit rechnen muss, von aufdringlichen Gästen ‚enthront‘ zu werden. Vgl. Richter, S. 273f.

Erzähler und seine Frau zwar ein, überlegen es sich aber anders und ziehen in letzter Minute ihre Einladungen zurück (vgl. 345). Schließlich muss das Paar auch aus dem Haus, in das die beiden nach ihrer Rückkehr nach Deutschland eingezogen sind, abrupt ausziehen, da ihre Vermieterin aus unbekanntem Gründen plötzlich selbst im Haus wohnen will (vgl. 357-359). Das Buch endet danach offen, mit einem erneuten Aufbruch und einer unabgeschlossenen Bewegung: „Endlich verließen wird die fremde, traurige Gegend.“ (359)

Die so thematisierte existentielle Instabilität und Flüchtigkeit drückt sich auch in den Reflektionen des Erzählers über das Erzählen und über die Diskrepanz zwischen dem Erzählten und dem Erlebten aus. Diese Diskrepanz hängt mit der von ihm erfahrenen und bereits oben angesprochenen Unmöglichkeit zusammen, im schnell sich verflüchtigen Moment geistig anwesend zu sein, was zur Folge hat, dass man sich erst im Nachhinein, im Nachdenken darüber, seiner Erfahrungen bewusst wird. So nimmt der Erzähler erst als er und seine Frau nach einem Ausflug beim Feuer sitzen und ihre Erlebnisse besprechen wahr, dass sie „schon allerhand erlebt“ (315) haben. Die Verspätung des Bewusstwerdens der Erlebnisse bedeutet weiter, dass man deren Authentizität anzweifeln und stattdessen vermuten muss, dass mit der zeitlichen Verschiebung auch eine inhaltliche stattgefunden hat. Diese Unzuverlässigkeit des Erzählens veranlasst den Erzähler sich sowohl gegenüber seinem eigenen Erzählen als auch gegenüber dem, was seine Frau ihm erzählt, skeptisch zu verhalten. So problematisiert er den Wahrheitsgehalt einer Geschichte seiner Frau über das Verhalten eines ihrer Hunde, indem er sich mit einem eingefügten Kommentar davon distanziert: „Als er nach Hause kam, oder: Wie sie ihn jetzt nach Hause kommen ließ, sprang er ins Leere [...].“ (310) In den Reflektionen des Erzählers scheint es sogar, als ob das Erzählen ganz seine Repräsentativität verloren habe und die Wirklichkeit neu erfunden werden müsse:

Auch werden beim Nachtsch Tassen [...] von unten, wo kein Bild ist, betrachtet, still wieder niedergesetzt, es war also alles in Ordnung unter der Tasse, wobei ich zugeben muß, daß ich dies erst beobachtet habe, nachdem ich es geschrieben habe, d.h., ich habe es mit er Hand geschrieben und danach, als die Gäste kamen, mit den Augen gesehen. (313)²⁰²

²⁰² Diese Überlegung des Erzählers zur Diskrepanz zwischen Sprache und Wirklichkeit und zum Erfinden der Wirklichkeit durch die Sprache lässt sich in Verbindung mit der dekonstruktivistischen Sprachtheorie, und zwar mit der Theorie der ‚Iterabilität‘ Jacques Derridas, bringen. Zu Iterabilität (*iterability*) und Kontext im Denken Derridas vgl. Derrida: „Signature, Event, Context“, S. 316-321. Vgl. auch Kapitel 2.2.3.1. der vorliegenden Arbeit.

Als ein Symptom des Zweifels an der Repräsentativität des Erzählens lässt sich die fragmentarische Erzähltechnik des Buches verstehen, die Augenblicksbilder statt narrativ zusammenhängender Verläufe darstellt. Auch hängt das Buch im Ganzen nur lose zusammen und weist keine Entwicklung oder deutliche Chronologie auf. Zwar gibt es eine Rahmenhandlung, die das Verlassen des kalifornischen Hauses des Erzählers und seiner Frau und ihre darauf folgende Suche nach einer neuen Heimat ausmacht. Darüber hinaus besteht aber das Buch aus mehr oder weniger selbstständigen Episoden, zwischen denen der Erzähler anscheinend planlos springt und die häufig, auf ähnliche Weise wie die Texte in *Auftritt Manigs*, thematisch scheinbar überflüssige Details enthalten oder abrupt und offen, mitten im Geschehen, enden.²⁰³ So hat zum Beispiel die Erwähnung eines unbekanntes Mannes, der während eines Treffens des Erzählers mit einem Freund plötzlich aufschreit, nichts mit der Thematik des Textes zu tun (vgl. 329), und das Erzählen von einer schönen Tochter eines Gastgebers des Erzählers, die sich in ihrem Zimmer versteckt, hört auf ohne abgeschlossen zu sein (vgl. 337f.). Ein deutliches Beispiel für das Fragmentarische und Planlose des Erzählens ist die Beschreibung einer Zugreise des Erzählers und seiner Frau im fünften Kapitel. Von der Reise wird nicht zusammenhängend erzählt, sondern stattdessen werden momentane Wahrnehmungen durch unvollständige Sätze geliefert, und Assoziationen statt bewusster Absichten scheinen das von abrupten Themenwechseln geprägte Erzählen zu bestimmen:

Glücksgefühl, als der Zug zur im Kursbuch versprochenen Zeit lautlos aus dem Bahnhof herauszuschleichen beginnt, da freut sich der Kaiser. Wegen eines Signals, das auf Rot steht, auf offener Strecke haltender Zug. Es zirpt. Im Gras Wind. Benommenheit auf dem Sofa an einem Sonntag der Kindheit. Tisch in Kinnhöhe vor uns. In der Zeitung Ehrung verdienter Jubilare. (352)

Die Welt erscheint somit in *Flucht vor Gästen* wie durchgängig in Lettaus Büchern als instabil und flüchtig, was auf verschiedene Weise im Buch zum Ausdruck kommt. Wie in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* ist die Welt des Buches von Reisen und Kommunikation geprägt, was zur Verunsicherung der Identität führt. Für den Erzähler drückt sich die existentielle Instabilität darin aus, dass er wegen lästiger Gäste und Nachbarn sein Haus verlassen muss und keine neue Heimat findet. Die Flüchtigkeit und Veränderlichkeit des Lebens bedeuten auch, dass Erlebnisse sich nicht festhalten und erzählerisch wiederholen lassen, weshalb sich die Möglichkeit des Erzählens, die Wirklichkeit authentisch wiederzugeben, bezweifeln lässt. Als ein Ausdruck dieses Zweifels kann

²⁰³ Vgl. Kapitel 3.1.1. der vorliegenden Arbeit.

das im Buch gewöhnliche fragmentarische, assoziative und planlose Erzählen verstanden werden.

7.2. Das Verhalten des Erzählers gegenüber der Welt

Ein dem Zweifel am Erzählen und der knappen, fragmentarischen Erzähltechnik gegensätzliches Kennzeichen des Buches ist die Erzählfreude, die darin auch zum Ausdruck kommt. Zum großen Teil folgt das Geschehen der Autobiographie Lettaus, wobei manche Figuren, wie der Nachbar Waxman, dieselben Namen wie die wirklichen Personen, auf die sie hinweisen, tragen.²⁰⁴ Das dargestellte Leben des Erzählers enthält aber auch deutlich fiktive Züge, die von der Biographie Lettaus abweichen. So hat der Erzähler elf Töchter statt, wie der Autor, drei,²⁰⁵ wobei der intertextuelle Verweis auf Kafkas *Elf Söhne* in den wiederkehrenden Beschreibungen der Töchter in diesem Fall die Fiktionalität verstärkt.²⁰⁶ Manche Gäste des Erzählers, zum Beispiel ein unbekannter Gast, der sich hineindrängt und unmittelbar anfängt, Pfeifen zu zeigen (vgl. 321), scheinen mit ihrem sonderbaren Verhalten auch eher erfunden zu sein. Darüber hinaus werden witzige und obskure Anekdoten phantastischen Inhaltes im Buch thematisiert. So trifft der Erzähler auf einer Reise den amerikanischen Botschafter in Frankreich zur Zeit Ludwigs XVI, der ihm erzählen kann, wie es den Franzosen gelungen ist, damals Boston zu erobern (vgl. 335f.). Ein anderes Mal besucht er einen geizigen König von Böhmen, der seine Gäste hungern lässt, sodass diese Essen in sein Schloss hereinschmuggeln müssen (356).

Neben der Erzählfreude, die die fiktiven Züge des Buches ausdrücken, trägt die Schwankung zwischen Autobiographie und Fiktion, die eine

²⁰⁴ In „Zeittafel“ am Ende von *Alle Geschichten* werden Waxmann und der Streit über die Bäume erwähnt. Vgl. „Zeittafel“. In: Lettau: *Alle Geschichten*, S. 375-381, hier: S. 380.

²⁰⁵ Ibid., S. 375-381. Die Beschreibungen der Töchter scheinen jedoch einen realen Kern zu haben, indem, wie Udo Scheer bemerkt, mindestens ein Tochterporträt, und zwar das von Jessica, sich als eine Beschreibung eines der Hunde Lettaus liest, der Jessica hieß (vgl. 338). Vgl. Scheer: „Aus den Niederungen der Kleingeisterei“. Zum Namen des Hundes Lettaus vgl. „Zeittafel“ In: Lettau: *Alle Geschichten*, S. 380.

²⁰⁶ Der einleitende Satz der Beschreibung der Töchter „[i]ch hatte elf Töchter“ (312) verweist deutlich auf Kafkas Erzählung *Elf Söhne*, die auf entsprechende Weise anfängt: „Ich habe elf Söhne.“ ((Franz Kafka: „Elf Söhne“ (1. Ausgabe in: Ders.: *Ein Landarzt*, 1919). In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen* (hg. v. Paul Raabe). Frankfurt am Main, 1970, S. 140-144, hier: S.140.)) Darüber hinaus ist die Beschreibung des Mannes einer der Töchter in *Flucht vor Gästen* eine fast wörtliche Wiederholung der Beschreibung eines der Söhne in Kafkas *Elf Söhne*: „Ich höre, daß er jetzt einen Vollbart trägt; schön ist das bei einem so kleinen Mann natürlich nicht.“ (Lettau: *Alle Geschichten*, S. 312. – Kafka, S.143.)

eindeutige Klassifizierung des Buches als entweder autobiographisch oder fiktiv erschwert, zu Offenheit und Vieldeutigkeit des Erzählens bei.²⁰⁷ Der Erzähler drückt auch explizit eine Vorliebe für vieldeutige, offene und phantastische Erzählungen aus, die er mit „verwinkelten Städte[n]“ (353) und dunklen Wäldern verknüpft, in denen sich Abenteuer ‚verstecken‘ können (vgl. 353). Dagegen stellt sich ihm die Wirklichkeit zu klein, endgültig und „durchschaut“ dar: „Auch der Wald bleibt ja größer, in den man nicht eintritt. Nur hier, wo ich jetzt bin, zum ersten Mal die Welt klein, durchschaut, dumm, rätsellos, befangert, in frecher Schnelligkeit angeeignet.“ (340) Der Erzähler setzt sich jeder Kontrolle des Erzählens von Außen entgegen. So findet er Leute belästigend, die zielorientiert verfahren und das Erzählen mit Fragen zu steuern versuchen, was er mit einem „polizeilichen Verhör“ (324) vergleicht, und zieht deswegen das Schreiben, das ungestört und ununterbrochen verlaufen kann, dem Sprechen vor.²⁰⁸

Die Haltung des Erzählers ist aber gespalten. Wie erwähnt, ist er auch ordnungsliebend, was den Gegensatz zum Ideal des planlosen und offenen Erzählens bildet. Sein Kontrollbedürfnis beschränkt sich dabei nicht auf seinen Versuch, eine pedantische Ordnung in seinem Haus aufrechtzuerhalten, die ohne die unordentlichen Gäste möglicherweise erreichbar wäre, sondern darüber hinaus sucht er die Stille und Stabilität im absoluten Sinne. Die Suche nach dem absoluten Mittelpunkt der Welt, die in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* thematisiert wird, wird im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels kurz aufgegriffen. Im Abschnitt zuvor, ganz am Anfang, beschreibt der Erzähler eine öde Kreuzung zwischen Uelzen und Gümse, an der die Zeit still zu stehen scheint und an der er sich vorstellt, zu leben. An der Kreuzung liegt ein Wirtshaus, in dem absolute Ruhe herrscht und weder der Wirt noch die Gäste miteinander reden. In der Beschreibung des Ortes deuten sowohl die Konjunktive als auch die vielen Negationen, die gleichsam die Existenz des Ortes aufheben, darauf hin, dass es diesen absolut stillen Ort in der Wirklichkeit nicht gibt, sondern dass er nur einem Traum des Erzählers entspringt:

An der Stirnseite der Kreuzung ein nach Eröffnung bald wieder geschlossenes Gasthaus, wo der Wirt, wenn es offen wäre und wir ein Bier bestellten, nach wortloser Hin- und Rückwendung des Körpers eine Flasche vor uns hinstellen würde. Freunde des Wirts gruppiert um eine auf einem runden Tisch ausgebreitete Zeitung, von der sie, jeder aus seiner gegebenen Position heraus, mit manchmal zur Schulter verdrehtem Kopf lesen. Stille

²⁰⁷ Am ehesten lässt sich *Flucht vor Gästen* wegen der Mischung von Autobiographie und Fiktion als ‚autofiktional‘ bezeichnen, eine offene Form, die von manchen Theoretikern der Postmoderne zugeordnet wird. Vgl. dazu beispielsweise Philippe Gasparini: *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris 2008, S. 311-317.

²⁰⁸ Vgl. zur Ästhetik Muck-Bruggenaus Kapitel 2.2.2.1. der vorliegenden Arbeit.

der guten Stube. / Ich stellte mir vor, dort zu leben [...]. Nichts Fremdes.
Keine Gefahr. Keine Frau, keine Post, keine Rettung, keine Not. (307)

Der Wunsch des Erzählers nach absoluter Stabilität und Kontrolle drückt sich auch in seinem Versuch aus, die ursprüngliche Form eines Gegenstandes zu bewahren. So fotografiert er einen Blumenstrauß und stellt die Fotografie neben die Vase mit den Blumen, die er wegen des Verwelkens sukzessive gegen neue austauschen muss, wobei er den sich ständig erneuernden Strauß mit dem ursprünglichen, auf der Fotografie verewigten, vergleichen kann (325). Dabei lässt sich das fortschreitende Verwelken zwar nicht aufhalten, aber die Veränderung lässt sich dadurch zumindest messen und wird somit kontrollier- und überblickbar.

Der Erzähler bemüht sich auch darum, Ereignisse unverändert zu wiederholen. Gemeinsam mit seiner Frau überlegt er sich zum Beispiel, eine Tagestour mehrmals auf exakt dieselbe Weise zu unternehmen. Dabei soll nach seinem Wunsch nichts Neues und Unbekanntes stattfinden, sondern er will, wie im Fall des Fotografierens der Blumen, die möglichen „Abweichungen“ überblicken können:

Wir erwägen, die eben veranstaltete Tagestour gleich am nächsten Tag zu zweit zu wiederholen. Durch tägliche Wiederholung der Reise, über einen längeren Zeitraum hin, Beobachtung winziger Abweichungen, Ausschaltung neuer Bedingungen, Vermeidung von Unbekanntem, so daß wir nun die Reise mit sich selbst, statt mit etwas anderem, z. B. einer anderen Reise, vergleichen könnten, was bedeutungslos wäre, denn es soll nichts passieren, nichts Auffälliges, nichts Unvergeßliches, nichts anderes. (311)

Der im Zitat ausgedrückte Wunsch, Erscheinungen nur „mit sich selbst“ zu vergleichen, was auch beim Fotografieren der Blumen das Ziel zu sein scheint, bedeutet, dass sie vom Rest der Welt isoliert werden müssen. Die Dinge werden dadurch als intakte Einheiten betrachtet, die ähnlich wie die ebenfalls isolierte, aus sich selbst hervordachsende Maschine in *Das Neue ist unbekannt* zwar einer inneren Veränderung ausgesetzt, jedoch vor der Einmischung fremder Elemente, die ihre Identität gefährden würden, geschützt sind.²⁰⁹ Die ursprüngliche Form wird dabei als ein stabiler, unveränderter Kern bewahrt, der als Bezugspunkt der Veränderungen, mit denen er verglichen wird, ständig anwesend ist.

Mit der Isolation geht auch ein Reduktionsvorgang einher. Wegen der „Ausschaltung“ alles Auffälligen und Unbekannten scheint nur die Essenz oder die Idee der Reise übrig zu bleiben. Die vielen Negationen am Ende des Zitats oben deuten, wie im Fall des öden Ortes am Anfang des Buches, auf die Aufhebung der Reise als Realität hin, wobei sich insbesondere in Frage stellen lässt, ob eine Reise, bei der „nichts passiert“, definitiv eine Reise sein kann.

²⁰⁹ Vgl. dazu Kapitel 2.2.3.1. der vorliegenden Arbeit.

Die Suche nach absoluter Stabilität und intakter Identität der Dinge führt somit zur Isolation der betreffenden Gegenstände oder Orte vom Rest der Welt. Wie durchgehend in den Büchern Lettaus scheint der Absolutheitsanspruch auch nicht realisierbar zu sein, sondern gehört eher zur Welt der Ideen und Träume, was durch die Reduktion der Reise bis auf ihre reine Essenz hin angedeutet wird. Diese Isolation und Reduktion kommen auch in der Beschreibung eines Berges, den der Erzähler besteigt, zum Ausdruck. Die Passage ist anfänglich eine fast wörtliche Wiederholung des letzten Textes in *Zur Frage der Himmelsrichtungen*. Wie im Fall der Reise bemüht sich der Erzähler darum, den Berg als ein isoliertes Phänomen zu betrachten, „den man mit sich selbst, nicht mit andern vergleicht“ (349). Im Unterschied zur beschriebenen Tagestour wird er aber auch als eine veränderliche Erscheinung anerkannt, die möglicherweise „zu jeder Tageszeit woanders und etwas früher“ anfängt, weshalb sich die Besteigung, anders als die Reise, nicht auf exakt dieselbe Weise wiederholen lässt. Im Unterschied zu der Reise wird der Berg anfänglich auch nicht abstrahiert und reduziert, sondern weist im Gegensatz dazu expansive, lebendige Züge auf. So ist er mit einem „quellende[n] Grün“ (348) bedeckt und lässt sich wie der Berg in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* mit einer Vielfalt von Namen beschreiben, die ‚probiert‘ und dann wieder verworfen werden, weshalb der Berg nicht begrifflich erschöpft und fixiert wird (vgl. 349, vgl. auch 304). Diese Veränderlichkeit und Vielfalt gelten aber nur einer Seite des Berges. Der Berg hat auch eine zweite Seite, die stattdessen, ähnlich wie die beschriebene Reise, nur aus ihrer Essenz zu bestehen scheint. Sie ist nämlich ‚ernst‘ und ‚bleich‘ und scheint wegen ihrer „unnatürliche[n] Regelmäßigkeit“ und Angrenzung an „nichts als den Himmel“ (350) in ihrer Perfektion eher die Idee eines Berges auszumachen:

Es war, wie wir erst spät bemerkten, die nur von anderen Bergen her sichtbare, nicht zugängliche ernste, bleiche Seite des Berges mit riesigen, halbrunden Steinen von unnatürlicher Regelmäßigkeit, makellos gewölbt, die aber nicht einfach herumlagen: von einem Artisten aufgeräumte Natur. Der Berg hatte sich hier nachgemacht, ohne Zutun von etwas, er war seine eigne, sprachlose Wiederholung. (350)

Die zwei gegensätzlichen Seiten des Berges entsprechen dem gespaltenen Verhalten des Erzählers gegenüber der erzählten Welt, das er mit anderen Figuren Lettaus, zum Beispiel Herrn Faber in *Wettlauf* oder die Offiziere in *Feinde*, gemeinsam hat.²¹⁰ Teils strebt er absolute Stabilität, Authentizität

²¹⁰ Vgl. Kapitel 2.2.2.2. sowie Kapitel 4.2.4. der vorliegenden Arbeit. Vgl. zu den zwei Seiten des Berges auch Beatrice von Matts interessante Deutung dieser Passage. Im Unterschied zu den übrigen Rezensenten nimmt sie das Streben nach Stille und Perfektion, das zur Reduktion der Wirklichkeit führt, als ein Thema des Buches wahr. Sie versteht die zwei Seiten des Berges als eine ‚Lebensseite‘ bzw. eine ‚Kunstseite‘

und Perfektion an, was zur Isolation und Reduktion der Wirklichkeit führt. Teils bejaht er das Vielfältige, Expansive und Rätselhafte, was sich sowohl in seiner ausgesprochenen Vorliebe für phantastische, rätselhafte und ununterbrochene Geschichten als auch in seiner Berücksichtigung der Veränderlichkeit des Berges zeigt.

Gespalten ist auch die Einstellung des Erzählers gegenüber anderen Menschen, der zwischen Kontaktbedürfnis und Weltabgewandtheit schwankt. Dieses Schwanken kommt deutlich am Anfang des Buches zum Ausdruck, an dem der Erzähler sich vorstellt, an der öden Kreuzung zu leben und über sein Verhalten gegenüber einem möglichen Besucher nachdenkt: „Ödnis, Zuflucht. Kommt doch mal einer: Geh´ weg! Geh´ nicht weg!“ (307) Wie im Fall der Erlebnisse und der Gegenstände, die der Erzähler von fremden Elementen zu isolieren versucht, scheint auch der Wunsch des Erzählers, sich selbst zu isolieren, zum großen Teil in seinem Streben nach absoluten Idealen begründet zu sein.²¹¹ Er fordert nämlich viel von seinen Freunden, die ihn enttäuschen. So beklagt er sich über ihre Überempfindlichkeit, die sie leicht in Feinde verwandelt (vgl. 330f.), und er findet, dass alle seine Gäste fast unerträglich hässlich sind, was ihn veranlasst, darüber zu spekulieren, ob er möglicherweise selbst „der einzige gut aussehende Gast“ ist. Diese Eigenschaft würde dann zu Isolation führen, weil niemand einen gut aussehenden Gast einladen würde:

„[...] vielleicht gibt es gut aussehende Gäste nur in glücklichen, anderen Ländern, vielleicht halten sie sich bei uns tagsüber versteckt und schwärmen erst nachts aus, wenn wir schlafen, vielleicht sind wir der einzige gut aussehende Gast, den kein anderer einlädt?“ (309)

Aus dem Zitat geht hervor, dass das gute Aussehen von keinem anderen als dessen Besitzer erkannt wird. Die gut aussehenden Gäste befinden sich möglicherweise weit entfernt, in „glücklichen, anderen Ländern“, und falls dies nicht der Fall ist, tauchen sie entweder erst nachts auf und sind somit von der Dunkelheit verhüllt, oder der Erzähler als einziger besitzt „das gute

und deutet das ‚Nachmachen‘ des Berges als ein Transzendieren der Wirklichkeit: „Der Berg hat sich nachgemacht, das heisst, er hat sich transzendiert, überstiegen hin zur reinen Form.“ (Beatrice von Matt: „Entweichen als Programm. Reinhard Lettau: ‚Flucht vor Gästen‘“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.12.1994.)

²¹¹ Zwar ist der Erzähler verheiratet und lebt zusammen mit seiner Frau, aber sie ist merkwürdig unsichtbar im Buch. Im Unterschied zu den Töchtern wird sie als Charakter nicht beschrieben, sie handelt selten selbstständig, sondern folgt dem Erzähler, und sie wird selten beim Namen genannt. Ähnlich wie der Gast im Verhältnis zu dem Hausherrn in *In der Umgebung* scheint sie deswegen eher ein unselbständiger Anhang des Erzählers zu sein, was bewirkt, dass er trotz ihrer Anwesenheit den Eindruck erweckt, allein zu sein. Diese Unsichtbarkeit der Frau erklärt das Missverständnis eines Kritikers, der den Namen ‚Dawn‘ falsch versteht, und zwar als den Namen des Erzählers. Vgl. R. M.: „Lilagrün gebläht“.

Aussehen', und zwar nur wenn er allein ist und kein anderer ihn sehen und beurteilen kann. Das gute Aussehen, die Perfektion, kann somit nur getrennt vom Rest der Welt erreicht werden, und scheint, da niemand außer dem Besitzer die Eigenschaft wahrnimmt, wie im Fall des perfekt geformten Berges, eher zur Welt der Träume und Ideen als zur Realität zu gehören.

Gleichzeitig braucht der Erzähler anscheinend andere Menschen. An zwei Stellen des Buches bemerkt er nämlich, dass kein Gast eintritt und ihn und seine Frau beim Feuer beobachtet, wo sie ihre eben vorgenommenen, abenteuerlichen Ausflüge besprechen. Diese Hervorhebung der Abwesenheit der Gäste lässt sich als ein Bedauern dieser Tatsache verstehen:

Wenn wir jetzt alle abends beim Feuer sitzen und die Sache besprechen, haben wir schon allerhand erlebt. Nur den Gast, der hier eintritt und schon von der Treppe aus ruft: Wie schön, wie ihr dasitzt, mit den Hunden, mit denen ihr in der Sierra Nevada eine ganze Menge erlebt habt! gibt es nicht. (315; vgl. auch 327)

Anscheinend braucht es einen Außenstehenden, sowohl um die häusliche Stille des Erzählers und seiner Frau als auch um die Authentizität ihrer Erlebnisse zu bestätigen. Die Isolation führt deswegen zum selben Dilemma wie in anderen Texten Lettaus, zum Beispiel *Das Neue ist unbekannt*. Einerseits fordern die angestrebte Perfektion und die intakte Identität der Dinge und Erlebnisse Isolation. Andererseits duldet ihre Existenz nicht die totale Abgetrenntheit von der Welt, sondern um nicht ganz von der Welt zu verschwinden, müssen die Dinge und Figuren von anderen wahrgenommen, kommentiert und bestätigt werden.²¹² Dieses Dilemma könnte die schwankende Haltung des Erzählers gegenüber der Isolation erklären.

Das Verhalten des Erzählers gegenüber der erzählten Welt ist also grundsätzlich ambivalent. Teils schwankt er dazwischen, einerseits die Veränderlichkeit und Offenheit des Lebens und des Erzählens zu bejahen und andererseits Stabilität, Stille und Perfektion zu suchen. Teils schwankt er dazwischen, sich selbst von der Welt isolieren und Kontakt mit anderen aufnehmen zu wollen. Diese Ambivalenz lässt sich dadurch erklären, dass die absolute Stabilität, Perfektion und Identität, die der Erzähler sucht, nur in der Abgetrenntheit von der Welt zu finden sind, dass sie aber gleichzeitig zu verschwinden drohen, wenn sie von Außen nicht wahrgenommen und bestätigt werden.

²¹² Vgl. zu *Das Neue ist unbekannt* Kapitel 2.2.3.1. der vorliegenden Arbeit.

7.3. Zusammenfassung

Im sechsten Buch Reinhard Lettaus, *Flucht vor Gästen*, wird eine grundsätzlich instabile Welt geschildert. Ähnlich wie in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* ist diese Welt von Reisen und Kommunikation geprägt, was zum Verlust der Identität führt. Für den Ich-Erzähler zeigt sich die existentielle Instabilität zum Beispiel in seinem ständigen Zurückblicken auf Orte, an denen er vorher war. Dabei sucht er offensichtlich Selbstpräsenz und eine Kontinuität seines Lebens. Sein ständiges Schwanken zwischen damals und jetzt deutet aber eher auf einen Mangel an stabiler Selbstpräsenz hin. Auf einer konkreteren Ebene zeigt sich die Wurzellosigkeit des Lebens des Erzählers darin, dass er wegen lästiger Gäste und Nachbarn sein Haus verlassen muss und darin scheitert, eine neue Heimat zu finden.

Die Instabilität der Welt beeinflusst auch das Erzählen. Indem sich die Erlebnisse schnell verflüchtigen, lassen sie sich nicht authentisch wiederholen, weshalb der Erzähler die Repräsentativität des Erzählens anzweifelt. Als ein Ausdruck dieses Zweifels an dem Erzählen lässt sich das häufig vorkommende fragmentarische und anscheinend planlose Erzählen verstehen, das ähnlich wie in *Auftritt Manigs* zum Beispiel thematisch inkohärente Details enthält.

Wie andere Erzähler und Figuren in Lettaus Büchern sucht der Erzähler ein stabiles Gegengewicht zum Zustand der Veränderlichkeit und Orientierungslosigkeit. Nicht nur herrscht eine rigide Ordnung in seinem Haus, sondern er sucht auch die Stille und Stabilität im absoluten Sinne. Die Suche nach einem absoluten Mittelpunkt der Welt, die in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* thematisiert wird, wird am Anfang des Buches kurz aufgegriffen. Darüber hinaus zeigt sich die Suche des Erzählers nach absoluter Stille und Stabilität darin, dass er sich bemüht, die ursprüngliche Form eines Gegenstandes zu bewahren und ein Ereignis mehrmals auf dieselbe Weise zu wiederholen. Dabei müssen die betroffenen Dinge von anderen isoliert und als intakte Einheiten bewahrt werden. Zwar können sie eine innere Veränderung durchmachen. Wegen des Mangels an fremden Elementen wird diese Entwicklung aber überschaubar und weist eine Kontinuität auf. Die Dinge lassen sich, wie der Erzähler es ausdrückt, ‚mit sich selbst vergleichen‘. Sie bewahren ihre Identität, und die ursprüngliche Form, der stabile Kern, ist immer als Bezugspunkt der Veränderungen anwesend.

Wie durchgehend in den Büchern Lettaus lassen sich somit die angestrebte Stabilität und die zusammenhängende Identität der Dinge nur in der Isolation vom Rest der Welt aufrechterhalten. Die Ausschaltung alles ‚Auffälligen‘ und ‚Unbekannten‘, die der Erzähler zu Stande zu bringen versucht, bedeutet auch einen Reduktionsvorgang, wobei schließlich nichts

als die reine Essenz der Dinge übrig bleibt, was darauf hindeutet, dass die absolute Stabilität und Identität nur in der Welt der Träume und Ideen und nicht in der Realität zu finden sind.

Das Verhalten des Erzählers gegenüber der Welt ist aber ambivalent. Darüber hinaus, dass er Stabilität sucht, bejaht er die Veränderlichkeit und Unkontrollierbarkeit der Welt. Dies zeigt sich sowohl in seiner voraussetzungslosen Einstellung zu einem Berg und seinem Verzicht darauf, diesen definitiv zu fixieren, als auch in seinem Plädoyer für rätselhafte und offene Erzählungen. Das Verhältnis des Erzählers zu anderen Menschen ist ebenfalls gespalten, dadurch dass er zwischen Zurückgezogenheit und Kontaktbedürfnis schwankt. Dies zeigt sich darin, dass der Erzähler, obwohl er Gäste nicht mag, da diese seiner Auffassung nach ‚hässlich‘ sind und seine Ordnung auf den Kopf stellen, sich Gäste und Zuhörer wünscht, die seine häusliche Stille und den Wahrheitsgehalt seiner Erzählungen bestätigen könnten. Es scheint somit im Buch um dieselbe Problematik der Isolation zu gehen, die beispielsweise in *Das Neue ist unbekannt* thematisiert wird, nämlich dass die Idealität zwar Isolation braucht, gleichzeitig aber Aufmerksamkeit fordert, um in ihrer Isoliertheit nicht zu verschwinden.

Obwohl Lettaus letztes Buch sich teilweise, vor allem durch seine deutlich autobiographischen Züge, von seinen früheren Büchern unterscheidet, knüpfen sowohl die Thematik als auch die Erzähltechnik des Buches an die früheren Bücher an. Die Instabilität und Veränderlichkeit der erzählten Welt sowie die in Isolation mündende Suche des Erzählers nach einem Gegengewicht dazu, nach Kontrolle und Ordnung, sind durchgehend in Lettaus Werk thematisiert. Darüber hinaus verbindet die grundsätzlich ambivalente Haltung des Erzählers und Protagonisten gegenüber der Welt, der sowohl die Veränderlichkeit der Welt bejaht als auch ihr zu widerstehen versucht, ihn mit anderen Figuren in Lettaus Büchern, wie Herrn Faber in *Wettlauf* oder die Offiziere in *Feinde*.

Wie die früheren Bücher Lettaus zeigt *Flucht vor Gästen* auch Berührungspunkte sowohl mit der ‚Moderne‘ als auch mit der ‚Postmoderne‘. Vor dem Hintergrund postmoderner oder poststrukturalistischer Theorie lässt sich die Überlegung des Erzählers zur Diskrepanz zwischen Sprache und Wirklichkeit verstehen, woraus er schließt, dass die Wirklichkeit sich nicht mimetisch abbilden lässt, sondern durch die Sprache ständig aufs Neue erfunden werden muss. Auch die Vorliebe des Erzählers für ein offenes und rätselhaftes Erzählen, das sich in der Unbestimmtheit der Gattung des Buches widerspiegelt, das zwischen Fiktion und Autobiographie schwankt, ist als ‚postmodern‘ zu betrachten. Eher als ‚modern‘ lässt sich aber die Suche nach Wahrheit und Authentizität des Erzählers verstehen, zum Beispiel sein Versuch, die

Dinge der Welt in ihrer ursprünglichen Form zu bewahren, die wie im Fall der Reise, während der nichts passieren darf, in Reduktionismus mündet.²¹³

²¹³ Vgl. zur Authentizitätssuche und zum Reduktionismus der Moderne zum Beispiel Kopp-Marx, S. 20-27. – Zima, S. 13f.

8. Schlussbemerkungen und Ausblicke

In der Einleitung der hier vorliegenden Arbeit wurde die These aufgestellt, dass Lettaus Bücher trotz deutlicher Unterschiede thematisch und erzähltechnisch eng miteinander zusammenhängen. Darüber hinaus wurde angenommen, dass diese Kontinuität in der Relativität und Veränderlichkeit der erzählten Welt einerseits und in den unterschiedlichen Verhaltensweisen der Figuren gegenüber der Welt andererseits besteht, wobei die Figuren entweder die Relativität akzeptieren oder stattdessen nach einem Gegenpol zur Welt, und zwar nach absoluten Wahrheiten suchen. Diese Thesen wurden durch die Analysen der Bücher bestätigt.

Zum einen zeigte sich, dass die erzählte Welt der Bücher Reinhard Lettaus durchgängig veränderlich, dezentralisiert und pluralistisch ist. Unterschiedliche Bereiche der erzählten Welt, wie zum Beispiel materielle Wirklichkeit und Phantasie, verschmelzen, und es gibt keinen stabilen Ausgangspunkt der Weltbetrachtung, sondern dieser ist lediglich eine Frage der Perspektive. Die Figuren haben keine stabile und zusammenhängende Identität, sondern können sich, wie zum Beispiel Manig, stets verändern und unterschiedliche Rollen spielen. Die Welt sowie die Figuren stellen sich häufig auch als absurd dar, da sie sich nur von Außen betrachten lassen und sich keine kausalen Verbindungen der Geschehnisse oder Motive des Handelns ausmachen lassen. Diese thematisierte Perspektivität und Veränderlichkeit entsprechen der erzählerischen Offenheit und dem Mangel an deutlicher Intention des Erzählens Lettaus. Die Erzähler der Bücher haben keine autoritäre Position über anderen Figuren, die das Geschehen unterschiedlich interpretieren können, wofür die Erzählung *Die Ausfahrt in Schwierigkeiten beim Häuserbauen* ein deutliches Beispiel ist. Diese grundsätzliche Offenheit bedeutet sogar, dass selbst das zentralistische Weltbild, das zum Beispiel in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* thematisiert wird, nicht immer zurückgewiesen wird. Zwar wird das thüringische Weltbild in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* häufig parodiert, ganz und gar abgelehnt wird es aber nicht.

Zum anderen zeigte sich im Analyseteil, dass sich in Lettaus Büchern durchgängig zwei unterschiedliche Verhaltensweisen gegenüber der Veränderlichkeit und Relativität der Welt erkennen lassen. Einerseits bejahen manche Figuren die Veränderlichkeit, die Relativität und die Ziellosigkeit der Welt und betrachten die Welt als ein lustvolles Spiel. Sie können dabei sogar explizit für das Ziellose plädieren, wie zum Beispiel Muck-Bruggenau in *Ein neues Kursbuch*, der eine Welt schaffen will, in der der Prozess den Vorrang vor dem fertigen Resultat hat und die

subjektive Erfahrung wichtiger als das objektiv Wahre ist. Andererseits suchen viele Figuren und Erzähler der Texte Lettaus ein Gegengewicht zur veränderlichen und pluralistischen Welt. Dabei können sie teils eine absolute Wahrheit anstreben; eine feste Identität oder ein reines, zweckloses und unverbindliches Kunstwerk, wie die idealisierte Maschine in *Das Neue ist unbekannt*. Teils können sie versuchen, eine äußere Stabilität der Welt zu erreichen, wobei sie, wie zum Beispiel die Offiziere in *Feinde* oder die Figuren in *Auftritt Manigs*, an strengen aber grundsätzlich sinnlosen Ritualen festhalten. Die Suche der Figuren nach absoluter Wahrheit und Stabilität mündet häufig in Wirklichkeitsflucht und Isolation. Wegen der allumfassenden Veränderlichkeit und Sinnlosigkeit der Welt können die Figuren nämlich nur in totaler Abgetrenntheit von der Welt einen Sinn des Lebens finden und sich als zusammenhängende Identitäten fühlen. Die Isolation führt aber zu einem Dilemma, indem die Figuren häufig gleichzeitig wünschen, dass sie selbst oder die Gegenstände, die sie von der Welt isoliert haben, von anderen wahrgenommen und anerkannt werden. Dies ist nämlich notwendig, damit das isolierte Selbst oder der isolierte Gegenstand in den Augen der Welt nicht ganz und gar verschwinden und aufhören zu existieren. Diese Anerkennung bedeutet aber, dass wieder eine Verbindung mit dem Rest der Welt hergestellt wird. Dadurch werden die isolierten Dinge perspektiviert und verändert, was ein Scheitern sowohl der Isolation als auch der stabilen, dauerhaften Präsenz des Selbst oder des Gegenstandes bedeutet. Die Isolation kann auch dadurch scheitern, dass die Figuren, wie zum Beispiel der Baumeister in der Erzählung *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*, andere Figuren brauchen, gerade um sich zu isolieren. Dieses Scheitern der Isolation führt häufig dazu, dass die Figuren sich immer mehr zurückziehen, bis es sich schließlich zeigt, dass der stabile Punkt, den sie suchen, nur jenseits der materiellen Wirklichkeit der erzählten Welt als ein Traum oder ein Ideal existiert.

Die Suche nach Wahrheit und Stabilität in einer grundsätzlich relativen und veränderlichen Welt ist ein Thema, das in allen Büchern Lettaus vorkommt. Wie in der Einleitung konstatiert wurde, ist eine verbreitete Auffassung, dass Lettaus Werk, insbesondere das Frühwerk, inhaltsleer und lediglich ‚witzig‘ ist und dass ihm verbindliche Themen fehlen. Ein Ziel dieser Arbeit war es deswegen, diese Auffassung zu problematisieren. Im Analyseteil wurde auch gezeigt, dass sich Lettaus Werk durchgehend mit verbindlichen existentiellen und philosophischen Themen auseinandergesetzt, und zwar mit den möglichen Verhaltensweisen gegenüber einer Welt, der absolute Wahrheiten fehlen. Auch in *Feinde* und *Frühstücksgespräche in Miami* machen der Mangel an absoluten Wahrheiten und die Verhaltensweisen der Figuren demgegenüber das Hauptthema aus. Zwar unterscheiden sich diese beiden Bücher vom

übrigen Schreiben Lettaus durch ihre ausgesprochen politische Intention und die Konkretheit der Thematik. Über die Kritik gegen die USA und den Vietnamkrieg hinaus werden in *Feinde* aber starre Konventionen im Allgemeinen angegriffen. Der subversive und grenzüberschreitende Feind, der ‚schief‘ läuft, lässt sich im Grunde genommen mit keinem spezifischen politischen Zweck identifizieren, sondern drückt eher die erste oben beschriebene Haltung, die Bejahung der Welt in ihrer Pluralität und Perspektivität, aus. Auch die Armee in *Der Feind* und *Paralipomena zum Feind* versteht sich eher universell und repräsentiert ihrerseits die zweite Verhaltensweise. Die Soldaten der Armee versuchen durch das Festhalten an sinnlosen Ritualen nämlich eine äußere Stabilität ihrer Welt aufrecht zu erhalten. Sie wehren sich gegen das allumfassende Prinzip der Veränderlichkeit, das der ‚Feind‘ repräsentiert, was zu Isolation führt und ihren Lebensraum, da der Feind überall anwesend ist, immer mehr reduziert. In *Frühstücksgespräche in Miami* geht die Thematik ebenfalls über die konkrete, zeitspezifische Kritik hinaus, indem die Diktatoren des Stückes nicht nur wirkliche lateinamerikanische Machthaber repräsentieren, sondern, wie andere Figuren in Lettaus Büchern, vor allem einen Sinn und Zusammenhang des Lebens im Allgemeinen suchen, was auch in ihrem Fall zu Isolation führt.

Die beiden Verhaltensweisen lassen sich nicht immer auseinanderhalten, sondern häufig überschneiden sie sich. Manchmal drückt ein und dieselbe Figur beide Haltungen aus und ist zwischen ihnen gespalten. Das Verhalten Herrn Fabers in der Erzählung *Wettlauf* gegenüber dem Fremden und der Verunsicherung seines Lebens, die das Auftauchen des Fremden bedeutet, ist zum Beispiel paradox. Einerseits ist er bereit, sein sicheres und vorhersehbares Leben aufzugeben, andererseits versucht er dem Fremden zu entkommen und erstrebt die absolute Stille und Stabilität, was totale Isolation bedeutet. Diese Ambivalenz gilt auch für den Ich-Erzähler in *Flucht vor Gästen*, der teils für eine Ästhetik des Offenen steht und rätselhafte Geschichten liebt, teils einen stabilen, wahren Kern der Dinge und des Selbst sucht. Darüber hinaus geraten die Figuren, die sich vom Rest der Welt isolieren wollen, unwillkürlich in eine gespaltene Position, indem sie, wie gezeigt, zwar die Isolation suchen, gleichzeitig aber von der übrigen Welt anerkannt werden wollen oder direkt davon abhängig sind.

Die zwei Verhaltensweisen überschneiden sich auch darin, dass eine bestimmte Erscheinung Züge beider Verhaltensweisen aufweisen kann. So weist das in den Büchern Lettaus durchgehend thematisierte Spiel nicht ausschließlich auf eine grenzüberschreitende, plurale und experimentierende Ästhetik hin, sondern ist auch ein Element der Ritualität, die im Gegensatz dazu auf Stabilität, Ordnung und Kontrolle abzielt. Dafür sind die Erzählung *Kampfpause in Schwierigkeiten beim*

Häuserbauen und *Feinde* mit ihren spielerischen aber gleichzeitig streng ritualisierten Kriegen Beispiele.

Darüber hinaus haben die beiden Verhaltensweisen das nicht-lineare Weltbild und die Rationalismuskritik gemeinsam. So weisen sowohl die perspektivistische Ethik und Ästhetik des ‚Feindes‘ als auch die idealistische Originalitätsästhetik, die in *Das Neue ist unbekannt* thematisiert wird, die rationalistische Fortschrittsideologie zurück. In der Erzählung *Schwierigkeiten beim Häuserbauen* zeigt sich diese Gemeinsamkeit der zwei Verhaltensweisen vielleicht am deutlichsten. Darin wird zunächst ein lineares Denken durch das im Voraus geplante und ohne Probleme durchgeführte Bauen eines Hauses, was einen einfachen Prozess von A nach B darstellt, entworfen. Danach werden zwei im Gegensatz dazu nicht-lineare und planlose, jeweils aber unterschiedliche Prozesse thematisiert. Der eine ist das spielerische, planlose Bauen der Arbeiter, das nie fertig wird und als Prozess statt als Resultat geschätzt wird. Der zweite ist der reduktionistische, wahrheitssuchende Prozess des ‚echten‘ Baumeisters, der ebenfalls nicht geplant ist, sondern durch Inspiration gesteuert ist.

Es lässt sich auch nicht leicht entscheiden, welcher von den zwei Verhaltensweisen die Ästhetik des Partikulären zuzurechnen ist, die vor allem in *Auftritt Manigs* und *In der Umgebung* dargestellt wird und für die Lettau darüber hinaus in seinen Essays zur literarischen Ästhetik explizit plädiert.²¹⁴ Einerseits bedeutet die Hervorhebung der Partikularität der Dinge Offenheit, Vielfalt und Dehierarchisierung. Das Wahrnehmen jeder Erscheinung für sich führt nämlich dazu, dass festgelegte Zusammenhänge, Kategorien und Hierarchien aufgelöst werden und dass Randphänomene und Details als gleich wichtig wie zentrale Erscheinungen hervortreten. Andererseits wird durch das Betrachten jeder Erscheinung für sich die Welt zerstückelt und die Dinge werden voneinander getrennt. Dadurch neigt das Offenheitsideal dazu, in sein Gegenteil umzuschlagen, was insbesondere der Fall ist, wenn der Partikularismus wie zum Beispiel in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* und *Flucht vor Gästen* Hand in Hand mit dem Willen geht, Dinge nur ‚mit sich selbst‘ zu vergleichen. Dies setzt nämlich Stabilität und Kontinuität voraus. Den Dingen muss ein Kern, ein Bezugspunkt in sich selbst eingeschrieben sein, der sie als intakte Einheiten zusammenhält. Dabei lassen sie sich kaum von der idealisierten Maschine in *Das Neue ist unbekannt* unterscheiden und der Partikularismus scheint mit dem absolutistischen Authentizitäts- und Originalitätsideal, das in dieser Erzählung dargestellt wird, zu verschmelzen.

²¹⁴ Vgl. Lettau: „Verlangsamung des Wahrnehmens“, S. 187-192. – Reinhard Lettau: „Erzählmodelle Kafkas“. In: Ders.: *Zerstreutes Hinausschauen*, S. 192-214, hier: S. 192-201.

Der Partikularismus hängt in Lettaus Werk auch eng mit der Vorstellung von einer außerbegrifflichen, authentischen Wirklichkeit zusammen, der die Sprache nicht gerecht werden kann und die sich nur plan- und voraussetzungslos verstehen lässt.²¹⁵ Diese Vorstellung kommt am deutlichsten in *Zur Frage der Himmelsrichtungen* und *Flucht vor Gästen* im Hinblick auf den Berg zum Ausdruck, der sich in seiner Einmaligkeit sprachlich nicht fixieren lässt und dem man sich nur voraussetzungslos nähern kann. Auch in *In der Umgebung* wird durch das ständige Scheitern des Erzählers, Menschen und Dinge isoliert zu beschreiben, die Unzulänglichkeit der Sprache demonstriert. Darüber hinaus lässt sich Lettaus charakteristisch minimalistische Erzähltechnik, und zwar die Kürze der Texte und der Mangel an Figurenbeschreibungen, als ein indirekter Ausdruck der Sprachskepsis und der Unbeschreibbarkeit der Welt verstehen. Auch diese Sprachskepsis verbindet, da sie Authentizität voraussetzt und zu sprachlicher Reduktion führt, den Partikularismus eher mit der zweiten Verhaltensweise, dem Streben nach einer stabilen und absolut gesetzten Welt.

In Lettaus Schreiben lassen sich also durchgehend zwei Verhaltensweisen gegenüber der erzählten Welt erkennen, teils die Bejahung ihrer Offenheit, Vielfalt und Veränderlichkeit und teils die Suche nach dem Gegenpol dazu, einem stabilen Ausgangspunkt der Weltbetrachtung oder einer festen Identität. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Haltungen ist komplex und teilweise überschneiden sie sich. Dabei kann ein und dieselbe Figur beide Haltungen ausdrücken und zwischen ihnen hin- und hergerissen sein. Die beiden Verhaltensweisen haben auch die Abkehr von der linearen Fortschrittsideologie gemeinsam. Darüber hinaus versteht sich der häufig thematisierte Partikularismus als ein Aspekt beider Einstellungen. Einerseits drückt er nämlich Grenzenlosigkeit, Dehierarchisierung und Vielfalt aus, andererseits birgt er einen Glauben an Authentizität und eine Tendenz zur Isolation und Reduktion in sich, was ihn mit der Suche nach absoluter Wahrheit und Stabilität verbindet.

Diese beiden Haltungen sowie das komplexe Verhältnis zwischen ihnen lassen sich vor dem Hintergrund der Konzepte der ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ verstehen. Sowohl in der ‚Moderne‘ als auch in ‚Postmoderne‘ wird die Welt als fragmentarisch und relativ aufgefasst. Während aber in der Moderne - so eine gängige Definition - trotz allem an

²¹⁵ Vgl. Lettau: „Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen“, S. 9-11. – Reinhard Lettau: „Notizen zu dem amerikanischen Fernsehfilm ‚Holocaust‘“. In: Ders.: *Zerstreutes Hinausschaun*, S. 173-178. – Reinhard Lettau: „Die Fetischisierung des Neuen“. *Ibid.*, S. 178-184. – Lettau: „Nicht-Schreiben als Bedingung des Schreibens“, S. 217-222.

verbindlichen Werten in Form von Utopien festgehalten wird,²¹⁶ werden in der Postmoderne die Relativität und Instabilität der Welt als eine neue Möglichkeit begrüßt, die ein neues, offenes und dezentralisiertes Erzählen ermöglichen.²¹⁷

Was die Haltung der Erzähler und Figuren gegenüber der Welt in Lettaus Werk betrifft, gibt es eine große Affinität zwischen der thematisierten vergeblichen Suche nach absoluten, stabilen Werten und Wahrheiten und der oben skizzierten ‚modernen‘ Haltung gegenüber der Welt. Viele Texte Lettaus weisen sowohl thematische als auch erzähltechnische Gemeinsamkeiten mit ‚modernen‘ Autoren wie zum Beispiel Franz Kafka oder Samuel Beckett auf. Auch in Kafkas Werk ist die vergebliche Suche nach Sinn und Wahrheit in einer chaotischen Welt ein zentrales Thema, und insbesondere das zweite Buch Lettaus, *Auftritt Manigs*, knüpft mit seiner Darstellung der Welt als sinnlos und monoton an Becketts Schreiben und die Literatur des Absurden an. Darüber hinaus nehmen in Lettaus Werk Versuche, die Welt authentisch wahrzunehmen und wiederzugeben, eine zentrale Rolle ein, wobei ähnlich wie im französischen *Nouveau Roman* oder in den deutschen experimentellen Romanen der 1960er Jahre vom Erzähler angestrebt wird, die Partikularität und die Einmaligkeit der Dinge auf Kosten konstruierter Ganzheiten hervorzuheben.²¹⁸ Die Unmöglichkeit einer derartig authentischen und erschöpfenden Darstellung der Einzeldinge wird vor allem in der Erzählung *In der Umgebung* thematisiert und erzähltechnisch demonstriert. Wie im vierten Kapitel gezeigt wurde, knüpft diese Erzählung am deutlichsten unter den Texten und Erzählungen Lettaus an das für die ‚ästhetische Moderne‘ charakteristische Bedauern der Unmöglichkeit des Erzählens sowie an die ebenfalls moderne selbstreflexive Thematisierung der Erzählsituation an.

Neben diesen an die Literatur und die Ästhetik der ‚Moderne‘ anknüpfenden Zügen zeigt sich aber in Lettaus Werk von Seiten der Figuren und Erzähler auch eine gegensätzliche Tendenz der Bejahung der Vielfalt und der Perspektivität der Welt. Diese Bejahung, die sich zum Beispiel in einem lustvollen Spiel mit Rollen und Identitäten und in einem Plädoyer für ein unerschöpfliches Erzählen ausdrückt, entspricht eher der ‚postmodernen‘ Verhaltensweise gegenüber der modernen Welt.

²¹⁶ Vgl. dazu unter anderem Zima, S. 13f. – Hanns-Josef Ortheil: „Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen“. In: Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückrath (Hg): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg, 1995, S. 800-823, hier: S. 801-803.

²¹⁷ Vgl. Kopp-Marx, S. 31-35. – Zima, S. 238-241. – Ortheil, S. 801-804. Vgl. auch Lyotard: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern“, S. 201-203.

²¹⁸ Zu dem französischen *Nouveau Roman* und dem deutschen Experimentaltroman vgl. Koskella, S. 24-55. Vgl. auch Kopp-Marx, S. 20-27.

Obwohl die oben entworfene Beschreibung der ‚Moderne‘ und der ‚Postmoderne‘ in der Forschung verbreitet ist, sind die Begriffe aber keineswegs unproblematisch, sondern legitimatorisch und definitorisch in hohem Grad umstritten.²¹⁹ Eine problematische Frage ist dabei, ob das Plädoyer für das Individuelle und Partikuläre als ein ‚modernes‘ Utopiedenken und ein Glaube an verbindliche Werten oder umgekehrt als ein ‚postmoderner‘ Ausdruck der Unverbindlichkeit und Hierarchielosigkeit zu deuten ist, ein Problem, das im höchsten Grad die Thematik und die zwei Verhaltensweisen gegenüber der Welt in Lettaus Werk betrifft. Während manche Theoretiker den Partikularismus als einen Ausdruck der Offenheit und Relativität der Welt auffassen und ihn deswegen als ‚postmodern‘ betrachten,²²⁰ bemerken andere, unter anderem Michaela Kopp-Marx, dass zum Beispiel der radikale Partikularismus Jean-François Lyotards eine deutliche Neigung zur Originalitätsästhetik aufweist, und dass seine Philosophie deswegen, obwohl er explizit die Postmoderne befürwortet, eher der ‚Moderne‘ zuzurechnen sei.²²¹ Auch in Lettaus Schreiben ist die Befürwortung des Partikulären, wie gezeigt, wichtig, und auch in diesem Fall ist das Phänomen komplex. Wie im Fall Lyotards enthält der Partikularismus in Lettaus Werk sowohl Züge, die auf eine eher ‚postmoderne‘, offene und perspektivistische Ästhetik hinweisen als auch solche, wie zum Beispiel den in Reduktionismus mündenden Glauben an das Authentische und Wahre, die ihn mit der modernistischen Originalitätsästhetik verbinden.

Viele Theoretiker sehen aber die ‚ästhetische Moderne‘ und die ‚Postmoderne‘ als zwei gegensätzliche Verhaltensweisen – eine kritische und eine bejahende – gegenüber einer modernen Welt, der absolute Wahrheiten und Werte fehlen. In diesem Sinne sind die Begriffe auf Lettaus Werk anwendbar, das eine Welt der Relativität und Veränderlichkeit darstellt, gegenüber dem sich die Figuren auf zwei verschiedene Weisen, entweder bejahend oder verneinend, verhalten. Auch wenn die Komplexität und Problematik der Begriffe berücksichtigt werden, lassen sie sich auf Lettaus Werk beziehen. So wie die ‚Moderne‘ und die ‚Postmoderne‘ einander thematisch berühren, überschneiden sich zum Teil auch die zwei thematisierten Lebensstrategien in Lettaus Werk. Vor allem

²¹⁹ Zu den Problemen der Definition vgl. Zima, S. 21-25, 241-255. Vgl. auch Wolfgang Iser: *Unsere Postmoderne Moderne* (2. Auflage). Weinheim, 1988, S. 9f.

²²⁰ Vgl. unter anderem Zima, S. 286-288. – Ortheil, S. 801-804.

²²¹ Vgl. Kopp-Marx, S. 17-19. Vgl. zu dieser Ansicht auch Albrecht Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main, 1985, S. 60-62. – Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin, 1999, S. 41f. Vgl. auch Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“ (übers. v. Heike Rutke und Clemens-Carl Härle). In: *Merkur*, Nr. 2, 1984, S. 151-164. – *Ibid.*: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern“, S. 201-203.

lässt sich dabei schwer entscheiden zu welcher Verhaltensweise bzw. zu welchem Konzept, der ‚Moderne‘ oder der ‚Postmoderne‘, der auch in Lettaus Werk thematisierte Partikularismus gehört.

Obwohl deutliche Züge der Literatur des Absurden sowie der Experimentalliteratur der 1950er und 1960er Jahre möglicherweise eher auf eine Klassifizierung des Gesamtwerkes Lettaus als ‚modern‘ hinweisen, ließe sich das Werk im Ganzen aber schwerlich restlos entweder dem einen oder dem anderen Konzept zuordnen. Dies gründet zum einen auf der Offenheit des Erzählens Lettaus. In seinem Werk sind sowohl eine ‚moderne‘ als auch eine ‚postmoderne‘ Antwort auf den Zustand der Welt vorhanden, und zwischen ihnen wird von Seiten der Erzähler, die keine autoritäre Position innehaben, grundsätzlich keine Wahl getroffen. Zum anderen macht die oben angesprochene Komplexität der Konzepte ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ eine definitive Entscheidung problematisch. Sinnvoller wäre es deswegen, Lettaus Gesamtwerk an einer Schnittstelle der ‚ästhetischen Moderne‘ und der ‚Postmoderne‘ zu verorten.

Verwendete Literatur

Bücher, Zeitschriften- und Zeitungsartikel

- Anman, Jean-Christophe: „Das Verschwinden der Wirklichkeit“. *Du*, Okt. 1988.
- Anonym: „Fremde Gegend“. In: *Der Spiegel*, Nr. 3, 16.1.1995.
- Arlt, Hans-Jürgen: „Militär und Macht“. *Die Tat*, 2.12.1977.
- Bachmann, Dieter: „Der Schalk als Muse“. *Die Weltwoche*, 22.6.1962.
- Baier, Lothar: „Politische Sprachkritik für Kenner“. *FAZ*, 22.11.1977.
- Baldauf, Helmut: „Gespräch mit Reinhard Lettau“. In: *Sinn und Form*, Nr. 5, 1981, S. 1084-1094.
- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“ (übers. aus dem Frz. v. Matías Martínez, frz. Orig. „La mort de l’auteur“, 1968, 1. engl. Ausgabe „The death of the author“, 1967). In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz*. Frankfurt am Main, 2002, S. 104-110.
- Baudrillard, Jean: *America* (übers. v. Chris Turner, frz. Orig. *Amérique*, 1986). London, New York, 1988.
- Ibid.: *Simulations*. New York, 1983.
- Baumgart, Reinhard: „Geschichten als Spielzeuge“. *Die Zeit*, 25.5.1962.
- Ibid.: „Sprachballette, Trainingsläufe“. *Süddeutsche Zeitung*, 9.10.1963.
- Beckett, Samuel: „Waiting for Godot“ (1. engl. Ausgabe 1956). In: Ders.: *The complete dramatic works*. London, Boston, 1986, S. 7-87.
- Best, Otto F.: „Reinhard Lettau oder Über den ‚arabesken Witz‘“. In: *Basis*, Nr. 1, 1970, S. 168-185.
- Blamberger, Günther: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart, 1985.
- Bielefeld, Claes-Ulrich: „Diktatoren unter sich“. *Der Tagesspiegel*, 20.8.1978.
- Blöcker, Günter: „Ein Puppenspieler“. *Faz*, 14.10.1963.
- Ibid.: „Irrationale Anschlüsse“. *FAZ*, 29.9.1962.
- Borges, Jorge Luis: „El inmortal“. In: Ders.: *El Aleph*. Madrid, 1976 (1. Ausgabe 1949), S. 7-28.
- Chatman, Seymour: *Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Itacha, London, 1990.
- Colberg, Klaus: „Blabla der Diktatoren. Hörspielpreis der Kriegsblinden an Reinhard Lettau“. *W.A.Z.*, 22.3.79.
- Derrida, Jacques : „Psyche. Invention of the other“ (übers. v. Catherine Porter, frz. Orig. „Psyché. Inventions de l’autre“, 1987). In: Lindsay Waters und Wlad Godzich (Hg.): *Reading de Man Reading*. Minneapolis, 1989, S. 25-65.

- Ibid.: *Speech and Phenomena* (übers. v. David B. Allison, frz. Orig. *La Voix et le Phénomène*, 1967). Evanston, 1973.
- Ibid.: „Signature, Event, Context“. In: Ders.: *Margins of philosophy* (übers. v. Alan Bass, frz. Orig. *Marges de la philosophie*, 1972). Chicago, 1982, S. 309-330.
- Ibid.: „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences“ (übers. v. Alan Bass, frz. Orig. „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines“). In: Ders.: *Writing and Difference* (frz. Orig. *L’Echriture et la différence*, 1967). London, 1978, S. 278-293.
- Ibid.: „This Strange Institution Called Literature“ (übers. v. Geoffrey Bennington und Rachel Bowlby). In: Derek Atridge (Hg.): *Acts of literature*. London, 1992, S. 33-75.
- Donat, Sebastian: „Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde“. In: *Poetica*, Nr. 3, 2006, S. 260-275.
- Engler, Jürgen: „Unordnung und spätes Leid“. In: *Neue deutsche Literatur*, Heft 6, 1994, S. 146-149.
- Enzensberger, Hans Magnus: „Reinhard Lettau: Auftritt Manigs“. In: *Der Spiegel*, Nr. 49, 1963.
- Fessmann, Meike: „Die Wörter laufen Patrouille. Reinhard Lettau und die Rhetorik des Feindes“. In: *Sinn und Form*, Nr. 51:3, 1999, S. 459-469.
- Finck, Almut: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin, 1999.
- Fluck, Winfred: „Literarische Postmoderne und Poststrukturalismus: Thomas Pynchon“. In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Poststrukturalismus - Dekonstruktion - Postmoderne*. Stuttgart, 1992. S. 25-38.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses* (übers. v. Walter Seitter, frz. Orig. *L’Ordre du discours*, 1972). München, 1974.
- Föster, Michael: „Sandkastenspiele“. *WAZ*, 30.12.1968.
- Gaensbauer, Deborah B.: *The French Theater of the Absurd*. Boston, Massachusetts, 1991.
- Gasparini, Philippe: *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris 2008.
- Geißler, Cornelia: „Der Feind zu Gast“. *Berliner Zeitung*, 4.10.1994.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung* (2. Auflage, übers. v. Andreas Knop, frz. Orig. *Discours du récit*, 1972). München, 1998.
- Gibson, Andrew: *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang: „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), Bd. 5 (hg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder). München, Wien, 1988.
- Goldschmit, Rudolf: „Ein neues Talent der kleinen Form“. *Stuttgarter Zeitung*, 9.6.1962.

- Graf, Tobias: *Subversion durch Sinn. Reinhard Lettaus soziale Verortung einer Literatur der Kontingenz*. Regensburg, 2002.
- Gustafsson, Lars: *Bränder. Tolkade dikter från Vergilius till Heaney*. Stockholm, 2004.
- Harbers, Henk: „Gibt es eine ‚postmoderne‘ deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs“. In: *Literatur für Leser*, Nr. 1, 1997, S. 52-69.
- Herholz, Gerd: „Als wir das nächste Dorf noch erfinden mußten, war dort mehr los“. *Deutsche Volkszeitung*, 22.4.1988.
- Hinck, Walter: „Gedämpfte Freude mit der Dialektik. Reinhard Lettaus Rückkehr zur Literatur“. *FAZ*, 29.3.1988.
- Hoyer, Franz A.: „Mobiles, vom Wind bewegt“. *Echo der Zeit*, 22.7.62.
- Irro, Werner: „Von Erfurt aus. Reinhard Lettaus neue Prosastücke“. *Frankfurter Rundschau*, 26.3.1988.
- Jacobs, Wilhelm: „Mehr Kusenbergs als Kafkas“. *Sonntagsblatt*, 5.8.1962.
- Jenny, Urs: „Papiertiger in Paradenuniform“. *Die Weltwoche*, 24.1.1969.
- Johannesson, Kurt: *Retorik eller konsten att övertyga*. Stockholm, 1990.
- Kafka, Franz: „Elf Söhne“ (1. Ausgabe in: Ders.: *Ein Landarzt*, 1919). In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen* (hg. v. Paul Raabe). Frankfurt am Main, 1970, S. 140-144.
- Kaiser, Joachim: „Leichtigkeit und Leere. Zur Frage der perfekten Schreibekunst Reinhard Lettaus“. *Süddeutsche Zeitung*, 30.3.1988.
- Kant, Immanuel: *Schrifte zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Band 2, Frankfurt a. M., 1996.
- Karasek, Hellmuth: „Schafe im Wolfspelz“. *Süddeutsche Zeitung*, 14.11.1968.
- Kayser, Wilhelm: „Auftritt Manigs“. *Deutsche Volkszeitung*, 13.12.1963.
- Kesting, Marianne: *Vermessung des Labyrinthes*. Frankfurt am Main, 1965.
- Kopp-Marx, Michaela: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*. München, 2005.
- Koskella, Gretel A.: *Die Krise des deutschen Romans 1960-1970*. Frankfurt am Main, 1986.
- Kramberg, K.H.: „Ein phantastischer Pedant“. *Süddeutsche Zeitung*, 23/24.6.1962.
- Krüger, Michael: „Reinhard Lettau“. In: Hessischer Rundfunk/Schulfunk (Hg. v. Hessischer Rundfunk), Jan-Juli 1972, S. 33-37.
- Lettau, Reinhard: *Alle Geschichten* (hg. v. Dawn Lettau und Hanspeter Krüger). München, Wien, 1998.
- Ibid.: *Auftritt Manigs*. München, 1963.
- Ibid. (Hg.): *Die Gruppe 47: Bericht – Kritik – Polemik. Ein Handbuch*. Berlin, 1967.
- Ibid.: *Enemies* (übers. v. Agnes Rook). London, 1973.

- Ibid.: *Feinde*. München, 1968.
- Ibid.: *Flucht vor Gästen*. München, Wien, 1994.
- Ibid.: *Frühstücksgespräche in Miami*. München, Wien, 1977.
- Ibid.: *Immer kürzer werdende Geschichten*. München, 1973.
- Ibid.: *Manig fait son entrée* (übers. v. Julien Hervier) . Paris, 1964.
- Ibid.: *Manigs uppträädande och andra berättelser* (übers. v. Hjördis Karhunsaaari und Wolfgang Hirsch). Stockholm, 1967.
- Ibid.: *Schwierigkeiten beim Häuserbauen*. München, 1962.
- Ibid.: *Täglicher Faschismus*. München, 1971.
- Ibid.: *Zerstreutes Hinauschaun. Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen*. München, Wien, 1980.
 - „Bemerkungen zur Sprache der Herrschenden“, S. 125-134.
 - „Bemerkungen zur Sprache und Darbietung der Nachrichten“, S. 135-144.
 - „Die Fetischisierung des Neuen“, S. 178-184.
 - „Eitle Überlegungen zur literarischen Situation“, S. 156-162.
 - „Erzählmodelle Kafkas“, S. 192-214.
 - „Nicht-Schreiben als Bedingung des Schreibens“, S. 217-222.
 - „Notizen zu dem amerikanischen Fernsehfilm ‚Holocaust‘“, S. 173-178.
 - „Satellitenmentalität“, S. 55-60.
 - „Verlangsamung des Wahrnehmens“, S. 187-192.
 - „Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen“, S. 17-24.
- Ibid.: *Zur Frage der Himmelsrichtungen*. München, Wien, 1988.
- Limmer, Wolfgang: „Diktatoren a. D.“. *Der Spiegel*, 9.10.1978.
- Lüdke, W. Martin: „Bilder des Glücks oder Die Frage nach dem Verlust der Utopie“. In: Ders. (Hg.): *Nach dem Protest Literatur im Umbruch*. Frankfurt am Main, 1979, S. 185-196.
- Lyotard, Jean-François: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern“ (1. Ausgabe in *Tumult*, Nr. 4, 1982). In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim, 1988, S. 193-203.
- Ibid.: „Das Erhabene und die Avantgarde“ (übers. v. Heike Rutke und Clemens-Carl Härle). In: *Merkur*, Nr. 2, 1984, S. 151-164.
- Ibid.: *Das postmoderne Wissen* (übers. v. Otto Pfersmann, frz. Orig. *La condition postmoderne*, 1979). Graz, Wien, 1986.
- M, R: „Lilagrün gebläht“. *Rheinische Post*, Nr. 48, 25.2.1995.
- Magenau, Jörg: „Ästhetik der Sparsamkeit“. *Freitag*, 19.8.1994.
- Ibid.: „Fortgesetzter Rückzug aus der Bedeutung“. In: *Freitag*, 9.4. 1993.
- Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie* (4. Auflage). München, 2003.

- von Matt, Beatrice: „Entweichen als Programm. Reinhard Lettau: ‚Flucht vor Gästen‘“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.12.1994.
- Mc Hale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London, New York, 1987.
- Michaelis, Tatjana: „Lettau, Reinhard“. In: Walther Killy (Hg.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 7, Gütersloh, München, 1990, S. 250f.
- Mohr, Peter: „Erzählerisches Juwel eines Poeten und Wissenschaftlers“. *Nordkurierer*, 10.9.1994.
- Montefiore, Simon Sebag: *Prince of Princes. The life of Potemkin*. London, 2001(1. Ausgabe 2000).
- Nolte, Jost: „Der Feind hat Pickel“. *Die Welt der Literatur*, 19.12.1968.
- Ibid.: „Seltsame Auftritte des Herrn Manigs“. *Die Welt*, 6.12.1963.
- Ibid.: „Variationen über des Menschen Sehnsucht“. *Die Welt*, 14.7.1962.
- Olbert, Frank: „Dem Professor macht der Alltag Spaß. Gespräch mit Reinhard Lettau“. *Kölner Stadtanzeiger*, 29.3.1988.
- Ortheil, Hanns-Josef: „Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen“. In: Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg, 1995, S. 800-823.
- Platen, Edgar: *Reden vom Ende. Studien zur kulturellen Selbstbeschreibung in der Gegenwartsliteratur*. München, 2006, S. 63-85.
- Praesent, Angela: „Der Irrgarten am Weglaufetag. Reinhard Lettaus ‚Zur Frage der Himmelsrichtungen‘ - Denksalto“. *Weltwoche*, 19.5.1988.
- Reich-Ranicki, Marcel: „Anders als sonst in Menschenköpfen“. *Die Zeit*, Nr. 50, 1963.
- Ibid.: „Männchen in Uniform“. *Der Spiegel*, 17.3.1969.
- Richter, Gerhard: „Gastfreundschaft zwischen Aporie und Hoffnung. Zu Reinhard Lettaus Roman Flucht vor Gästen“. In: Jost Hermand (Hg.): *Positive Dialektik. Hoffnungsvolle Momente in der deutschen Kultur*. Festschrift für Klaus L. Berghahn zum 70. Geburtstag. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2007, S. 247-260.
- Said, Edward: *Orientalism. Western conceptions of the Orient*. London, 1995 (1. Ausgabe 1978).
- Salzinger, Helmut: „Infantile Infanterie“. *Der Tagesspiegel*, 27.4.1969.
- Sartre, Jean Paul: *L'êtré et le néant*. Paris, 1943.
- Schachtsiek-Freitag: „Machtworte“. *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 9.4.1978.
- Schaefer, Thomas: „Sehnsüchtiger Ruf nach Leichtigkeit“. *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 15.10.1994.
- Schauder, Karlheinz: „Reinhard Lettau: Schwierigkeiten beim Häuserbauen“. *Evangelischer Literaturbeobachter*, 48, 1962.
- Scheer, Udo: „Aus den Niederungen der Kleingeisterei“. *Die Welt*, 3.9.1994.

- Schenk, Frithjof Benjamin: „Mental Maps. Die Konstruktion von geographischen Räumen in Europa seit der Aufklärung“. In: *Geschichte und Gesellschaft*, Nr. 3, 2002, S. 493-514.
- Schmeling, Manfred, Walstra, Kerst: „Erzählung“. In: Klaus Weimar (Hg): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Neubearbeitung), Bd. 1, Berlin, New York, 1997, S. 517-522.
- Schneider, Peter: *Lenz. Eine Erzählung*. Berlin, 1973.
- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (2. überarbeitete und erweiterte Auflage). Stuttgart, Weimar, 2003.
- Schoeller, Wilfried F.: „Pensionäre der Macht. Reinhard Lettaus Lesestücke ‚Frühstücksgespräche in Miami‘“. *Die Weltwoche*, 15.2.1978.
- Schultz, Uwe: „Wie komisch ist der Krieg?“. *Christ und Welt*, 29.11.1968.
- Sikora, Friedhelm: „Leichtfüßige Aufklärung“. *Nürnberger Zeitung*, 19.11.1988.
- Simon, Ralf: „Witz“. In: Jan-Dick Müller (Hg): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Neubearbeitung), Bd. 3, Berlin, New York, 2003, S. 861-864.
- Sklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa* (übers. v. Gisela Drohla, russ. Orig. *O teorii prozy*, 1925). Frankfurt am Main, 1966.
- Sowa-MacQuarrie, Sabine: *Zögernd tritt Herr Lettau ein. Strategien und Inhalte in Reinhard Lettaus Erzählstil am Beispiel Auftritt Manigs*. Marburg, 2004.
- Stuber, Manfred: „Osten, Westen, Norden und Süden. Reinhard Lettaus witzig-ironische Fingerübungen ‚Zur Frage der Himmelsrichtungen‘“. *Mittelbayerische Zeitung*, 4.5.1988.
- Tewes, Ulrich: *Schrift und Metaphysik*. Würzburg, 1994.
- Töteberg, Michael: „Frühstücksgespräche anderswo und hier“. *Die Tat*, 15.12.1978.
- Ueding, Gert, Steinbrink, Bernd: *Grundrisse der Rhetorik*. Stuttgart, 1986.
- Vormweg, Heinrich: „Sieg ohne Konkurrenz. Reinhard Lettau erhält den Hörspielpreis der Kriegsblinden“. *Süddeutsche Zeitung*, 22.3.1979.
- Wackwitz, Stephan: „Literarischer Roger Rabbit“. *Taz*, 12.11.1994.
- Wellmer, Albrecht: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt am Main, 1985.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere Postmoderne Moderne* (2. Auflage). Weinheim, 1988.
- Widmer, Urs: „Das Gegenteil von Botho Strauß“. *Die Zeit*, 7.10.94.
- Wiegenstein, Roland H.: „Verzögerte Heimkehr“. *Frankfurter Rundschau*, 5.11.1994.

- Wischenbart, Rüdiger: „Reinhard Lettau“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 55. Nlg. (Stand: 1.1.1997).
- Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne* (2. Auflage). Tübingen, Basel, 2001.
- Zimmer, Dieter E.: „Diktatoren sprechen gegen sich. Die Szenenfolge in ‚Frühstücksgespräche in Miami‘“. *Die Zeit*, 14.10.1977.

Briefe

- Brief von Reinhard Lettau an Peter Frank 18.5.1963. Lettauarchiv an der Akademie der Künste, Berlin.

